Don DeLilo
I POETIKA ISTORIJE

Aleksandra Vukotić

AKADEMSKA KNJIGA

DON DELILO I POETIKA ISTORIJE

Biblioteka
HORIZONTI

Za izdavača
Bora Babić, direktorka

Recenzenti
Prof. dr Radojka Vukčević
Prof. dr Vladislava Gordić Petković
Prof. dr Zoran Paunović

© AKADEMSKA KNJIGA, NOVI SAD, 2018.

ALEKSANDRA VUKOTIĆ

DON DELILO
I POETIKA ISTORIJE

AKADEMSKA KNJIGA
NOVI SAD

SADRŽAJ

NAPOMENE O TEKSTU 7
POETIKA ŠUMA I TIŠINE 9
ISTORIJA I FIKCIJA:
OD POETIKE DO POLITIKE 18
Ogledalo koje ulepšava i iskrivljuje 19
Poetika istorije 26
Alegorija o vremenu 30
Poetska i istorijska iluzija 34
Istorija, fikcija, tautologija 39
Istoriografska metafikcija 45
Metafizika unutrašnjeg iskustva 49
RAZOKVIRIVANJE:
DELILO I MOĆ ISTORIJE 56
Telo i duh istorije 60
Čovek u istoriji 66
Istorija i poetika zavere 84
Istorija i problem autorstva 98
Soba usamljenih činjenica 106
U ruševinama priče 116
ZUMIRANJE ISTORIJE:
DELILO I LOGIKA MEDIJA 126

Istorijska amnezija 130
Vizije budućnosti 135
Saga o stvorenoj realnosti 141
U potrazi za izgubljenim smislom 150
Hitac koji je odjeknuo širom sveta 156
Istorija i logika tehnologije 165
Montiranje istorije 175
U krupnom planu 185
Crno-bela sećanja 192
ZAČARAVANJE ISTORIJE:
DELILO I MISTERIJA 208
Od Velikog praska do zvezdanog praha 211
Veličanstvena transcendencija 218
Sakralna tajnovitost prošlosti 224
Jedan događaj, jedna svest 228
Teologija? Logika? Matematika? Umetnost? 242
GLASOVI PROŠLOSTI,
GLAS BUDUĆNOSTI 256
BIBLIOGRAFIJA 265
BELEŠKA O AUTORKI 279

NAPOMENE O TEKSTU

DeLilovi romani navode se na sledeći način:

Americana - A
End Zone - EZ
Great Jones Street - GJS
Ratner's Star - RS
Players - PL
Running Dog - RD
The Names - N
White Noise - WN
Libra - L
Mao II - M
Podzemlje - PZ
Bodi artist - BA
Kosmopolis - K
Padač - P
Tačka Omega - TO
Nula K - NK

POETIKA ŠUMA I TIŠINE

Raskošan opus savremenog američkog pisca Donalda Ričarda (Dona) DeLila teško bi se mogao žanrovski odrediti ili svrstati u određeni književni pravac. Ipak, u nedostatku preciznijih odrednica, slobodno možemo reći da se radi o jednom od vodećih pisaca čije je ime postalo sinonim za veliki američki roman. Uprkos tome što je na književnu scenu, prema sopstvenim rečima, stupio relativno kasno, njegov vanserijski talenat je veoma brzo prepoznat, o čemu svedoče neka od najprestižnijih nacionalnih i međunarodnih književnih priznanja koja su usledila. Harold Blum Dona DeLila svrstava u red najznačajnijih pisaca današnjice, poput Tomasa Pinčona, Kormaka Makartija i Filipa Rota (2003: 1), međutim DeLilo i dalje sebe doživljava kao pisca sa margine i svojevrsnog „autsajdera" u novom svetskom poretku (DeCurtis 2005: 52). Naime, iako bi se prema vremenskim okvirima mogao svrstati u postmoderniste, DeLilo je oduvek insistirao na modernističkoj tradiciji, na koju se u velikoj meri oslanja u svojim delima, te sebe često opisuje kao modernistu u postmodernoj (Nel 2008: 13). I zaista, glasovi moderne književnosti, imenovani i neimenovani u intervjuima koje retko i nevoljno daje, odjekuju u DeLilovoj prozi u kojoj često možemo pronaći i čitave omaže velikim modernistima. Međutim, kako DeLilo ne priznaje granice unutar umetnosti, važno je spomenuti i ostale uticaje koji se očitavaju kako u tematici romana, tako i u pripovednim postupcima i strukturi likova. To su, pre svega, moderna kinematografija, zatim džez, umetnost performansa

i umetnost svake druge vrste (Passaro 1991: 38) – ukratko, elementi visoke i popularne kulture, i svi događaji koji mapiraju prostore sećanja formirajući kolektivnu i individualnu američku svest i iskustvo.

Za mogućnost da i sam učestvuje u oblikovanju američke svesti i kulture najzaslužniji su DeLilovi roditelji, koji su se početkom dvadesetog veka iz Italije doselili u Ameriku, u Bronks, gde je DeLilo odrastao u dosta oskudnom okruženju, koje će mu kasnije poslužiti kao metafora američke puste zemlje, naličja američkog sna. Možda će upravo zbog svog evropskog porekla, ali i imigrantskog okruženja u kom je proveo formativne godine kao pripadnik radničke klase, glavnim tokovima američke kulture i tradicije zauvek pristupati sa margine, iz novih, svežih perspektiva. S druge strane, prilično je uverljiva i pretpostavka Danijela Arona da u DeLilovim romanima „ništa ne upućuje na potisnuto 'italijansko poreklo'", te da bi njegovo ime „isto tako moglo da glasi i Don Smit ili Don Braun" (Aaron 1999: 67-68). Ipak, ako uzmemo u obzir roman *Podzemlje* (*Underworld*, 1997), upadljiva je lakoća sa kojom opisuje model italijanske porodice i italijansku četvrt u Bronksu, u velikoj meri iz ličnog iskustva, što umnogome doprinosi uverljivosti ovog romana. U Bronksu, gde se rodio 20. novembra 1936. godine, DeLilo je pohađao katoličke škole i jezuitski Univerzitet u Fordamu, tako da je katoličko nasleđe u velikoj meri oblikovalo ovog velikog pisca koji u religijskom ritualu prepoznaje sličnu draž koju oseća u susretu sa umetničkim delom (LeClair, 1982: 26), ali i beskrajnu inspiraciju za parodiju. Na Fordamu je stekao diplomu iz komunikologije, što donekle objašnjava njegovo odlično poznavanje medijske kulture, informacionih sistema i mreža, ali i opčinjenost jezikom koji za DeLila ima gotovo mistična svojstva. U jednom intervjuu DeLilo navodi da jezik ima moć da „definiše stvari, definiše haotično iskustvo", zbog čega je po sopstvenim rečima verovatno i pristupio pisanju – „da bi naučio da razmišlja" (Begley 1993). Svakako, prema širokom spektru tema koje su

obuhvaćene u šesnaest romana, preko dvadeset kratkih priča i nekoliko drama i eseja koje je do sada objavio, reklo bi se da je DeLilo uspeo da definiše čitavu jednu epohu američke istorije od pedesetih godina prošlog veka do danas.[1]

Ipak, kako podseća Frenk Lentrikija, do objavljivanja romana *Beli šum* (*White Noise*, 1985), Don DeLilo nije ozbiljnije shvaćen ni unutar akademskih krugova, niti van njih (Lentricchia 1999: 1). Širi publicitet zapravo dolazi sa njegovim sve većim zanimanjem za američku istoriju, koje posebno karakteriše romane osamdesetih i devedesetih godina, kao i pojedine romane iz prve decenije novog milenijuma, u kojima DeLilo slobodno i beskompromisno kombinuje istorijske i fiktivne svetove. Tada će biti obeležen kao „književni vandal" i „loš građanin" (Will 1988), posebno zbog romana *Vaga* (*Libra*, 1988), koji iskrivljuje zvaničnu sliku ubistva Džona Kenedija, prebacujući deo odgovornosti za ubistvo predsednika na samo američko društvo. Slične kontroverze izazvali su i romani *Mao II* (1991) *i Padač* (*Falling Man*, 2007), u kojima se teroristi između ostalog prikazuju u tragičnom svetlu, kao proizvod savremenog društva spektakla. Takva vrsta publiciteta, međutim, posebno je privukla zagovornike teorija zavere i pobornike alternativne istorije, te su DeLilovi romani počeli da se tumače kao kritika američkog društva i politike, a replike iz romana su ubrzo postale neizostavni deo kulturoloških i političkih studija. No, DeLilov roman je mnogo više od društvenog komentara i političkog trilera, što je samo jedna u nizu konvencija koje pisac koristi i parodira. DeLilo se bavi suštin-

[1] U studiji „Objava broja 9/11", Zoran Paunović zaključuje da „kada SAD ne bi imale DeLila, morale bi da ga izmisle – zbog toga što su takvog pisca čekale decenijama, u drugoj polovini XX veka naročito. Čekale su pisca koji bi mogao da objedini novije američko kolektivno iskustvo, da taj fragmentarni haotični svet nekako pohvata u prozni iskaz koji će moći da komunicira sa čitaocem i da obuhvati čitavu sliku tog tako heterogenog sveta." (Paunović 2007: 155).

skim pitanjima koja pritiskaju savremenog čoveka i pokušava da odredi, ali i pomeri, naše granice spoznaje istine insistirajući na važnosti istorije i kolektivnog nasleđa.

U svetu DeLilovih romana do istine se prvenstveno dolazi promišljanjem istorije, što predstavlja uslov civilizacijskog napretka. Prema njegovim rečima „umetnost pokušava da pronađe nekakav smisao i logiku u ogromnoj i nepreglednoj trodimenzionalnoj konstrukciji koju zovemo istorijom" (Silverblatt 1998), i takav ambiciozni poduhvat upravo karakteriše romane ovog pisca. Međutim, iako DeLilo istoriju popularno naziva „konstrukcijom", ona je „trodimenzionalna", odnosno u skladu sa teorijom Fredrika Džejmsona, „suštinski nenarativna i neprikaziva" (Jameson 1981: 82), pa se nikada ne može dočarati isključivo pričama i pisanim dokumentima, jer u biti nije tekstualne prirode. Zato mnogi DeLilovi junaci istoriju prevashodno doživljavaju kao tajnu i misteriju, i upravo je koncept istorije kao zagonetke, enigme jedna od njegovih čestih tema.

Dakle, istorija je veliko pitanje DeLilove proze. Po mišljenju Džona Duvala, Don DeLilo je jedan od najvećih američkih romanopisaca upravo zbog toga što nas njegovi romani pozivaju da razmišljamo na istorijski način, ispitujući u kojoj meri su velike društvene i kulturne sile i važni istorijski događaji uticali na formiranje savremenog američkog identiteta (Duvall 2008: 2). Veliki broj DeLilovih romana obrađuje, ili bar uključuje, ključne trenutke u savremenoj istoriji koji su najviše uticali na formiranje američke individualne i kolektivne svesti, dok se jedan broj romana bavi mestom pojedinca u istoriji, ili samim značenjem i značajem istorije. To su ujedno i njegovi najcenjeniji romani, *Beli šum, Vaga, Mao II, Podzemlje, Padač* i *Tačka Omega*, kao i *Ratnerova zvezda,* nepravedno zapostavljeni roman u književnim kritikama, koji autor zapravo smatra svojim najboljim ranim romanom (LeClair 1982: 27).

Ideja o tome da istorija igra ključnu ulogu u oblikovanju svakodnevnog života možda je najlucidnije izražena u romanu

Beli šum, iako se ovo delo na prvi pogled istorijom uopšte ne bavi. Zapravo, istorija je važna tema ovog romana upravo zbog toga što je upadljivo odsutna, pa je roman naizgled izrazito „neistoričan" kako bi ispitao šta se događa kada prestanemo da razmišljamo na istorijski način, ili kada istoriju počnemo doslovno da tumačimo kroz naočari postmodernističkih teorija. Elementi istorije ovde se ukazuju kao prazni znakovi koji ni na šta ne upućuju, pa sumanuti svet *Belog šuma*, u kome između ostalog Adolf Hitler i Elvis Presli stoje u istoj ravni, pokazuje koliko je lako izgubiti istoriju iz vida u medijskoj kulturi, što neizbežno vodi u sveopšti haos i stanje šizofrenije. Ovo je ujedno i roman u kom DeLilo najotvorenije parodira savremene teorije kulture i istorije, kao, na primer, ideju o istoriji i „stvarnosti" kao iluziji, dovodeći ih do apsurda.

Roman *Vaga* eksplicitnije se bavi istorijom, te za glavnu temu ima važan momenat u američkoj istoriji kojim se završilo doba „političke nevinosti" (Duvall 2008: 3), kada je ubistvom Džona Kenedija „slomljena kičma američkog veka" (*L*, 181). Kroz priču o Osvaldu, navodnom atentatoru na predsednika prema „Izveštaju Vorenove komisije", predstavljena je mešavina fikcije i činjenične i kontračinjenične istorije – *Vaga* tako uvodi i lik drugog atentatora, teorije zavere i alternativne ispovesti, predstavljajući nove „dokaze" i „činjenice". Ipak, vrednost ovog romana nije u predstavljenoj alternativnoj verziji priče o atentatu na Kenedija, koja zapravo kombinuje različite teorije zavere koje su se pojavile kao odgovor na „Izveštaj Vorenove komisije", već u pomenutoj ideji da je istorija neobjašnjiva sila koja upravlja životima običnih ljudi, te da pojedinac nije ništa drugo do proizvod istorije.

Motiv Kenedijevog ubistva prisutan je i u romanu *Podzemlje*, koji se smatra ne samo DeLilovim najboljim delom, već i jednim od najznačajnijih savremenih američkih romana. Pored izmišljenih likova, u ovom romanu se nalazi čitav niz istorijskih ličnosti koje su od Hladnog rata do devedesetih godina bile elementi istorije i kontraistorije, između ostalih Džon Ed-

gar Huver, Leni Brus, Bobi Tomson, Ras Hodžis, a posredno i Džon Kenedi, Li Harvi Osvald, Litl Ričard, Mik Džeger, Sergej Ajzenštajn i drugi. Ovde se dodatno razrađuje teza postavljena još u romanu *Vaga*, da se u doba medijskih tehnologija posebno komplikuje odnos istine, istorije i fikcije pošto mediji u vidu novinskih članaka, fotografije, filma, televizije i računara pružaju beskrajne mogućnosti umnožavanja istine i fabrikovanja istorije. Pored toga, i sama narativna struktura romana, oblikovana po uzoru na tehnike montaže avangardnog filma, razotkriva mehanizme stvaranja istorije u medijskoj kulturi i načine na koje se popunjava zajedničko polje znanja i iskustva.

Romani *Mao II* i *Padač* obrađuju događaje iz novije istorije, ispitujući ulogu terorizma i traume u oblikovanju američke svesti. Teroristički napad na Svetski trgovinski centar u Njujorku, prefiguriran u romanu *Mao II* i direktnije obrađen u romanu *Padač*, otvorio je novo poglavlje u istoriji simbolički označivši novi milenijum kao prelazak iz doba paranoje u doba strepnje i straha. Kako jedan lik u *Padaču* konstatuje: „Ništa nije sledeće. [...] Ovo je sledeće. Vreme kada će ljudi strahovati premda nema razloga za strah." (*P,* 15).[2] U oba romana povlače se uznemirujuće paralele između umetnika (pisca ili uličnog izvođača) i teroriste u pokušaju da se odredi njihovo mesto u istoriji, kao i individualnom i kolektivnom sećanju. Osim toga, u romanu *Mao II* DeLilo se otvorenije bavi masovnim skupovima koje će u kasnijim delima posmatrati kao jedinstveno telo sa posebnom ulogom u istoriji. Svakako, time će se implicitno otvoriti i pitanje o ulozi istorije u formiranju grupnog identiteta, što je još jedna važna tema njegovih romana.

---

[2] Citati iz romana *Kosmopolis, Bodi artist, Podzemlje, Padač* i *Tačka Omega* dati su u prevodu Zorana Paunovića (DeLilo 2004, 2005, 2007, 2008, 2010), navodi iz romana *Americana* u prevodu Marijane Javornik Čubrić (DeLillo 2003), dok su citati iz romana *End Zone, Great Jones Street, Ratner's Star, Running Dog, The Names, White Noise, Libra* i *Mao II* dati u vlastitom prevodu.

Sa romanom *Tačka Omega* (*Point Omega,* 2010) Don DeLilo kao da se nadovezuje na jedan od svojih najranijih romana, *Ratnerovu zvezdu* (*Ratner's Star*, 1976). Elementi čudesnog i mističnog, koji su najeksplicitnije izraženi u *Ratnerovoj zvezdi*, romanu koji istoriju posmatra kroz teorije antičkih mistika, ponovo se uvode u teksturu romana *Tačka Omega*, što baca novo svetlo na celokupan DeLilov opus i zahteva njegovo ponovno promišljanje. U *Tački Omega* likovi su gotovo nečujni i nepomični – kao da su u vakuumu koji im omogućava da transcendiraju prostor i vreme i sagledaju istoriju na nov način. Istorijsko znanje se ovde prevashodno razume kao neka vrsta zajedničkog informacionog polja koje se čoveku otvara u retkim trenucima povišenog stanja svesti, a najpre u susretu sa umetničkim delima. Kroz sveden izraz i likove koji gotovo da imaju sposobnost telepatske komunikacije, DeLilo kao da sugeriše da se do istine može doći i kroz neizgovoreno, naslućeno. Upravo zato, a ne zbog nedostatka veštine autora, oni pomalo podsećaju na holograme, kako ih je pogrdno opisala književna kritičarka Mičiko Kakutani, zbunjena DeLilovim sve češćim izletima u iracionalno i mistično (Kakutani 2010). Kriptičnost i samozatajnost izraza koja prati DeLilove romane od samog početka, međutim, kao da implicira da je mogućnost spoznaje istine u obrnutoj srazmeri sa sposobnošću artikulacije, jer je istina neizreciva i njeno mesto je u nesvesnom i imaginarnom, u podzemlju svesti, gde slobodno možemo da lutamo kroz vreme, neopterećeni kulturnim i jezičkim barijerama.

Iz bogatog opusa Dona DeLila jasno se vidi da je odličan poznavalac savremenog društva, ali i kulturnih i književnih teorija koje vešto koristi i parodira u svojim delima. Međutim, zbog važne uloge istorije i društveno-kulturnih promena koje imaju istaknuto mesto u delima ovog pisca, DeLilo se često posmatra prvenstveno kao odličan analitičar savremenog doba i svojevrstan prorok, a katkad se sugeriše i da bi

njegova dela pre trebalo da budu predmet izučavanja studija kulture nego književnosti (Baxter 2012), što umnogome zasenjuje umetničku vrednost DeLilovih romana. DeLilov književni opus nesporno se mora posmatrati i kroz prizmu studija kulture, međutim fokusiranjem na kulturološki važne teme i zanemarivanjem literarnih kvaliteta DeLilove proze stvaralaštvo ovog pisca se katkad posmatra kao svedočanstvo jedne epohe, a sam DeLilo kao istoričar i dijagnostičar pre nego umetnik, romanopisac. Ipak, njegova dela prvenstveno karakteriše izvanredno bogatstvo jezika, u kome se po mišljenju mnogih kritičara najjasnije očitava originalnost DeLilovog pisma.[3] DeLilovi romani sačinjeni su od glasova iz prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, koji svi govore na jedinstvenom, američkom jeziku. U tom smislu, glasovi iz prošlosti zauzimaju posebno mesto u DeLilovom stvaralaštvu, a višeglasje ukazuje na obilje perspektiva koje se dodatno umnožavaju sa razvojem medijske kulture, usložnjavajući odnos istorijskog i imaginarnog u delima ovog velikog autora.

DeLilov izrazito raznolik opus dakle zahteva transdisciplinarno čitanje i kombinovanje književnih, kulturnih, istorijskih, političkih i filozofskih teorijskih postavki. Kako bismo razmotrili ulogu istorije u njegovom stvaralaštvu, u narednom poglavlju ćemo najpre navesti kratak pregled najuticajnijih teorija koje se, uz manju ili veću dozu ironije, mogu prepoznati u njegovim romanima, od pozitivističkih pogleda na istoriju, preko teorije o „istorijskoj imaginaciji" i ideje istorije kao „imaginarnog izlaganja", teorija o poetskoj i istorijskoj iluziji, istorije kao književnog žanra i romana „istoriografske metafikcije", do „metafizike unutrašnjeg iskustva" i teorija koje prevazilaze okvire teksta i diskursa. Čitaoci slobodno mogu da preskoče „teorijski" deo koji sledi i odmah pređu na drugo

[3] Npr. Majkl Nejs (Michael Naas) zapaža da je DeLilov jezik toliko moćan da gotovo da prodire u DNK njegovih čitalaca, gde nastavlja da se beskrajno reprodukuje. (Naas 2016).

poglavlje, koje se bavi istorijom kao tematskim i pripovednim okvirom u DeLilovom stvaralaštvu, od autorovog „osećaja" istorije i uloge pojedinca u istoriji, do narativnih tehnika koje, podražavajući dominantne savremene diskurse, razotkrivaju mehanizme stvaranja istorije. Potonje pitanje podrobnije je obrađeno u trećem poglavlju, u svetlu tehno-kulture i diskursa modernih i novih medija, te u DeLilovim romanima pratimo povećanje napetosti između istorije i fikcije sa tehnološkim napretkom. Konačno, poslednje poglavlje se bavi neuhvatljivom tajnom istorije, koja u DeLilovim romanima zauvek ostaje izvan domašaja ljudskog razumevanja, kao nepresušni izvor inspiracije koja pokreće maštu naučnika i umetnika.

ISTORIJA I FIKCIJA: OD POETIKE DO POLITIKE

Istorija je, zna se, najeruditskiji, najobavještеniji, najbudniji i možda najzatrpaniji domen našeg sjećanja; ali to je isto tako i izvor sa koga dolaze do postojanja i do kratkotrajnog sjaja sva bića. (Mišel Fuko, *Riječi i stvari*, 1971: 267)

Nakon viševekovnih bezuspešnih pokušaja da se u akademskim krugovima postigne dogovor o značenju termina istorija i fikcija i njihovom međusobnom odnosu, jasno je da je reč o dve „neuhvatljive" discipline koje se ne mogu precizno odrediti, njihovo značenje uvek izmiče. Sa izuzetkom ideje da istorija i fikcija kao zajednički cilj imaju unapređenje ljudskog duha, gotovo nijedna druga definicija nije izdržala test vremena u svom originalnom obliku, tako da se granično područje između ova dva polja neprestano menja. Danas se za ove pojmove kaže da imaju fluidni, porozni, ili hibridni karakter, da upotrebimo samo neke od termina koje koriste savremeni teoretičari (Hutcheon 1988: 9, 106) u želji da ukažu na snažnu međuzavisnost dve discipline koje ograničenim sredstvima pokušavaju da dočaraju sveobuhvatnost ljudskog iskustva.

Međutim, uprkos problemima koji neizbežno nastaju prilikom svakog pokušaja razgraničavanja istorije i fikcije, važno je da još na početku odredimo šta ćemo podrazumevati pod ovim pojmovima, kako bismo dobili što jasniju sliku njihovog odnosa u stvaralaštvu Dona DeLila. Tako ćemo istoriju posmatrati i kao istoriju u širem smislu – kao svekoliko

akumulirano iskustvo, istinu o prošlosti ili polje znanja kome čovek ima ograničen pristup, ali i kao istoriografiju, ispisivanje prošlosti, odnosno pokušaj da se prošlost uobliči i razume u kategorijama vremena, prostora i samog jezika, diskursa. Ovde ćemo, dakle, razmatrati ulogu kako istorije u širem smislu tako i istoriografije u romanima Dona DeLila, pri čemu će se termin istorija koristiti u oba značenja. Analogno sa tim, termin fikcija ćemo posmatrati i kao pojam koji upućuje na imaginarno, izmaštano, umetničko, ali i kao proizvod imaginacije, priču, umetničku (prevashodno književnu) produkciju. Konačno, istoriju i fikciju ćemo razmatrati kao odvojene discipline koje pokušavaju da dođu do istine različitim putevima koji se neretko ukrštaju, ali zauvek ostaju razdvojeni.

Ogledalo koje ulepšava i iskrivljuje

Istorija i književnost su vekovima posmatrane kao srodne discipline, a njihovo granično područje uglavnom je određivao odnos prema istini. Poznato je da je Aristotel poeziju stavljao ispred istorije kada je reč o istini govoreći da „zato i jeste pesništvo više filosofska i ozbiljnija stvar nego li istoriografija, jer pesništvo prikazuje više ono što je opšte, a istoriografija ono što je pojedinačno" (Aristotel 2008: 72). Uprkos zajedničkom cilju umetničkog i istoriografskog diskursa, spoznaji ili bar približavanju istini, Aristotel ih je posmatrao kao dve odvojene oblasti, jer u književnosti vlada zakon verovatnoće i nužnosti, a u istoriji ono što se zaista dogodilo. Dakle, iako se u antici osnovni zadatak istorije nije bitnije razlikovao od fikcije, umetničke produkcije,[4] ove dve discipline su bile prilično jasno razgraničene – za razliku od književnosti, isto-

[4] Kako zapaža Mišel Fuko (Michel Foucault), zadatak istorije „iz dubine grčkog vijeka" bio je, između ostalog, da čuva tradiciju, daje kritičku svest sadašnjosti, razmatra sudbinu čovečanstva i anticipira budućnost (Fuko 1971: 405).

rija je pripadala sferi realističkog diskursa (koji često nije bio ništa manje u domenu umetnosti). Međutim, kako Simor Četmen primećuje, Aristotelova *Poetika* otvara više pitanja nego što daje odgovora (Chatman 1978: 1), i upravo je u navedenim tezama posejana klica svih daljih diskusija o odnosu istorije i priče prema istini. Ipak, naučnost i objektivnost istorijske discipline nisu ozbiljnije dovedeni u pitanje sve do dvadesetog veka, kada se pojavila sumnja u mogućnost prikazivanja prošlih događaja onako kako su se dogodili, kako zbog njihove višestruke udaljenosti od sadašnjeg trenutka, tako i zbog problematičnosti istorijskih dokumenata i činjenica. Osim toga, zakoni verovatnoće i nužnosti, kao i mnoge druge zakonitosti i pripovedne konvencije, prepoznati su i u istorijskom diskursu, čime je on izgubio na verodostojnosti i približio se književnom diskursu.

Imaginacija, ipak, neće biti eksplicitno uvedena u studije istorije sve do romantizma. Iako su istoriografi u antičkom periodu zabeleške o prošlim događajima prikazivali na umetnički način, jer je cilj takvih prikaza prevashodno bio unapređenje ljudskog duha i čuvanje tradicije, a ne samo nizanje činjenica o prošlosti, postojala je čvrsta vera da istorijski diskurs upućuje na prošle događaje kako su se zaista odigrali, i do njih su istoričari dolazili racionalno, izučavanjem dokumenata, arhiva i ostalih tragova prošlosti. Tek u romantizmu je kreativna moć imaginacije prepoznata kao još jedna spona između književnog i istorijskog diskursa, jer imaginacija nas, po mišljenju romantičara, jedina može dovesti do istine. Naime, romantičari stvaralačku maštu prepoznaju u samom mišljenju i zapažanju, ističući da upravo mašta čoveku omogućava kontakt sa istinom. Kako Persi Biš Šeli zapaža u „Odbrani poezije": „Pripovetka o pojedinačnim činjenicama jeste kao ogledalo koje zamračuje i iskrivljuje ono što bi trebalo da je lepo: pesništvo je ogledalo koje čini lepim ono što je iskrivljeno." (1964: 74). Dakle, za romantičare je poezija stvaralački princip koji je u biti svake ljudske tvorevine, a za Šelija je i sam

jezik poezija.[5] Na ovaj način kod romantičara poezija postaje jedini mogući diskurs kroz koji možemo promišljati svet oko sebe, a moć imaginacije imperativ dolaska do istine.

S druge strane, romantičarsko razumevanje književnosti (ali i ostalih ljudskih tvorevina) kao fikcije, ili „imaginativne sposobnosti stvaranja nestvarnog"[6] stvorilo je plodno tle za raskidanje spone sa istorijom, te istorija u 19. veku zvanično dobija status naučne discipline i okreće se naučnom izučavanju tragova prošlosti, naizgled bez umetničkih pretenzija. Za Mišela Fukoa ovo označava radikalan zaokret u razumevanju istorije jer ona tada prestaje da se posmatra kao istorija svih živih bića, stvari i zemlje, ili kao sveukupno iskustvo, kako se tumačila od antike (1971: 267, 405). Za razliku od antičkih predstava o suštini istorije koje se s vremenom nisu bitnije menjale, u 19. veku se osnovni zadatak istorije sveo na sakupljanje činjenica o prošlim događajima, kako bi se prošlost što objektivnije prikazala. Za Rankea (Leopold von Ranke) osnovni zadatak istorije sastojao se u tome da se oživi prošlost „onako kao što se zaista dogodila" i da na taj način pruži objektivan, nepristrasan uvid u istinu. Naime, naučna istoriografija je sada do istine pokušavala da dođe preko primarnih dokumenata iz prošlosti koji su bili pažljivo proveravani u kontekstu prošlih događaja, a istoričar je bio u obavezi da pripoveda objektivno, uzimajući u obzir samo naučno dokazane činjenice.

Međutim, takvo pozitivističko razrešenje napetosti između književnosti i istorije nije bilo dugog veka, kao ni zamisao da naučna istoriografija može doći do objektivne istine o

---

[5] Ova ideja će biti razvijena do krajnosti u postmodernizmu, posebno kod Hejdena Vajta koji iznosi tezu o stilskim figurama kao osnovnom principu konfiguracije znanja.

[6] Kornelije Kvas ističe da termin fikcija u ovom značenju ulazi u književnost u 16. veku, kako bi se pronašao izlaz iz dihotomije na paru istina-laž u tumačenju književnih dela, ali da romantičari posebno insistiraju na fikciji kao imaginacji, pesničkoj slobodi (Kvas 2011: 24-25).

prošlosti. Ovu ideju će iz temelja poljuljati teorija relativiteta koja se početkom 20. veka paralelno razvija na svim naučnim poljima. U književnu teoriju je uvodi Henri Džejms već 1908. godine, gotovo istovremeno sa Ajnštajnovim objavljivanjem studije o relativnosti u fizici, kada u Predgovoru za *Portret jedne ledi* poredi roman sa zdanjem sa milion prozora, ističući da u zavisnosti od perspektive uvek postoji bezbroj načina da se opiše jedan isti događaj (Džejms 1975: 56). Uvođenjem perspektive, tačke gledišta, u književni svet, Henri Džejms podriva autoritet objektivnog pripovedača u romanu, što će ubrzo naći primenu i u „stvarnom" svetu u kome koncept relativnosti dovodi do prevrednovanja svih dotadašnjih teorija. Tako će tezu o naučnom, objektivnom pripovedanju o prošlosti, odnosno rekonstrukciji prošlosti kako se zaista dogodila, zameniti ideja o istoriji kao naknadnoj konstrukciji prošlosti, koja u velikoj meri zavisi od figure istoričara i njegove tačke gledišta. Istoričar nije nepristrasni sakupljač, već on prema posebnim kriterijumima bira informacije koje smatra relevantnim, te pokušava da ih stavi u neki odnos, popunjavajući prazna mesta kako bi ispričao priču tako da neizostavno mora imati početak i kraj. Praznine i nejasnoće, poput romanopisca, istoričar popunjava iskustvom, koje Henri Džejms u eseju „Umetnost romana" objašnjava kao „moć da se u gledanom vidi ono što se ne može videti" (Džejms 2012: 60). Osim toga, i sama činjenica da se prošlost čak i u „naučnoj" istoriografiji morala predstaviti u vidu teksta otvorila je prostor za narativističke teorije koje će u najekstremnijem obliku istoričara pokušati da prikažu kao pripovedača koji neizbežno koristi moć imaginacije u rekonstrukciji prošlosti.

O važnosti iskustva u tumačenju prošlosti govori i engleski filozof i istoričar Robin Dž. Kolingvud, dovodeći u pitanje naučni pristup istoriji koji se zasniva isključivo na činjenicama. U studiji *Ideja istorije* (*The Idea of History*, 1946) on navodi da predmet istorije nije ništa drugo do ljudsko iskustvo, te da jedino o tome može biti pravog istorijskog saznanja, kroz

oživljavanje prošlog iskustva u istoričarevoj svesti.[7] Stoga on govori o važnosti „konstruktivne imaginacije" u istoriji, ili „istorijske imaginacije", nadovezujući se na romantičarsku ideju o kreativnoj imaginaciji, koju će u nešto izmenjenom obliku kasnije koristiti mnogi savremeni teoretičari. Naime, Kolingvud nalaže da idealan istoričar ne sme samo da se oslanja na istorijske činjenice, već mora da se identifikuje sa istorijskim ličnostima o kojima piše, te da pokuša da oživi njihove misli u vlastitoj svesti, u kontekstu sopstvenog znanja i iskustva – „istoričar mora u svom sopstvenom umu ponovo upražnjavati prošlost" (Kolingvud 2003: 262). Istorija koja ne donosi takav kritički uvid koji proizlazi iz iskustva i imaginacije istoričara za Kolingvuda je ništa drugo do „istorija makaza i lepka", te on zaključuje da „to uopšte nije stvarno istorija" (*Ibid*. 241).

Kolingvud je, dakle, smatrao da činjenice bez istorijske imaginacije nikada ne vode do istorijskog saznanja, i, kako primećuje Hejden Vajt, zagovornik narativističkih teorija u istoriografiji, za Kolingvuda „neprerađene" činjenice nemaju nikakvo značenje ako istoričar od njih ne napravi uverljivu priču. Vajt, s druge strane, i same istorijske događaje naziva „elementima priče" koji su neutralni dok ne postanu deo zapleta kroz različite narativne postupke (White 1978: 83-84).

Na primeru Vajtove kritike Kolingvuda jasno se vidi rez koji je postmoderna napravila sa prethodnim teorijama, tražeći preispitivanje svih uspostavljenih vrednosti. Naime, Kolingvud se ne bavi samom prirodom činjenica, već ih doživljava kao date fragmentarne, haotične tragove prošlosti koji se moraju povezati korišćenjem istorijske imaginacije, intui-

[7] Kolingvud u ovoj studiji odaje priznanje istoričaru Frensisu Bredliju (Francis Herbert Bradley), koji je, po njegovim rečima, doveo do „kopernikanske revolucije u teoriji istorijskog saznanja", kada je u istorijsku nauku uveo vlastiti sud istoričara kao „kriterijum koji istoričar primenjuje na tvrđenja svojih autoriteta" (Kolingvud 2003: 225-226).

cije, kako bi dobili smisao. Tek u postmodernoj se preispituje ontološki i epistemološki status činjenice, koja tada počinje da se razume kao konstrukcija, ili tekst čije tumačenje je uslovljeno različitim faktorima. Jurij Lotman ističe da je „istoričar [...] osuđen da ima posla s *tekstovima*" koji stoje između istoričara i prošlih događaja (2004: 332). Naravno, pod „tekstom" Lotman podrazumeva sve što čini semiotički prostor, što je dato u šifrovanom obliku, uključujući fotografije, umetničke slike, filmove, arhitekturu i ostale ljudske tvorevine. Za Lotmana istoričar ima ulogu „dešifranta" koji činjenice ne sme posmatrati kao polaznu tačku istraživanja, jer je činjenica uvek iskonstruisana sa određenim ciljem, uvek je rezultat izbora stvaraoca teksta (*Ibid*., 334). Iako Lotman ne poriče materijalnu vrednost činjenice, on insistira na tome da je činjenica tekst podložan različitim interpretacijama u zavisnosti od različitih kulturnih kodova. O tome govori i Žak Derida, za koga odsustvo „označenog", tj. „transcendentalnog" bića na koje tekst upućuje podrazumeva beskrajnu „igru označitelja", odnosno beskonačnu, zauvek otvorenu mogućnost interpretacije (Derrida 2005: 354, 360-370; 1997: 50).[8] Na ovaj način istoriografija se doživljava kao umetnički tekst koji se može tumačiti na bezbroj različitih načina u zavisnosti od kulturnih kodova koji su prostorno i vremenski određeni.

Takav lingvistički obrt, odnosno posmatranje sveta kao teksta, dovodi do razvoja narativističkih teorija za koje istorija ne predstavlja ništa manju konstrukciju od priče, kao, na primer, kod Rolana Barta (Roland Barthes), Hejdena Vajta, Pola Vena (Paul Veyne) i Linde Hačen (Linda Hutcheon). Po mišljenju istoričara Hejdena Vajta narativizacija ne proizvodi isto značenje kao hronologizacija (White 1987: 42), tako da je

[8] Derida ovo stanovište, kako i sam kaže, zasniva na Ničeovoj i Hajdegerovoj kritici i „dekonstrukciji" metafizike i koncepata Bića i istine, na čije mesto dolaze koncepti „igre", „interpretacije" i „znaka" iza kojeg se ne skriva istina (Derrida 2005: 354, 365).

pripovedanje uvek naknadna interpretacija teksta, jer u pripovedanju narator činjenicama uvek pripisuje neko značenje. Za Pola Vena istorija nije nauka, već „pravi roman" zbog toga što koristi istovetne narativne postupke (Veyne 1984: x).[9] Tako i Rolan Bart u studiji „Diskurs istorije" postavlja niz retoričkih pitanja o tome da li postoji suštinska razlika između istorije i priče, te zaključuje da je ovde reč o istovetnoj vrsti diskursa i da se osim na planu pripovedanja sličnost može uočiti i na planu fikcionalnosti, jer je istorijski diskurs u biti „imaginarno izlaganje" (Bart 2005: 43). Uprkos takvim hipotezama, koje će u najekstremnijem vidu dovesti do potpune relativizacije termina istorija i fikcija, Linda Hačen u studiji *Poetika postmodernizma* (*A Poetics of Postmodernism*) podseća da postmoderna teorija ne poriče da je prošlost zaista postojala, već ukazuje na to da nam je dostupna isključivo u tekstualnom obliku (Hutcheon 1988: 16, 119). Hačenova ovde zapravo ponavlja Liotarovu (Jean-François Lyotard) teoriju da je narativni oblik, to jest priča, „prevashodni oblik znanja" (Liotar 1988: 37),[10] kao i Lotmanovu ideju da istoričar kontakt sa prošlim događajima ostvaruje samo preko narativnih izvora koji su neizbežno „deformisani" (Lotman 2004: 340), pa je unapred osuđen na neuspeh, posebno zato što takve izvore opet mora da pretoči u narativ, čime ih dodatno ograničava i deformiše. Upravo u tim deformisanim tekstualnim izvorima Linda Hačen prepoznaje obilje mogućnosti za savremeni roman, te razvija ideju o žanru istoriografske metafikcije, romanu koji se kritički odnosi prema prošlosti.

---

[9] Kako primećuje Lubomir Doležel, ovde je na delu tautološko izjednačavanje istorije i fikcije. Iz toga što istoriografija koristi pojedine narativne postupke kao roman ne sledi da je isto što i roman (opširnije na str. 39).

[10] O tome govori i Derida kada zapaža da je sama istoričnost uslovljena pisanjem, jer su narodi bez pisma ujedno ostali bez istorije. Za Deridu upravo pisanje „otvara" polje istorije (Derrida 1997: 27), jer „ono što se nije dogodilo u pisanju nema drugog prebivališta" (Derrida 2005: 11).

Dakle, sumnja u pouzdanost istoriografije i mogućnost spoznaje istine o prošlim događajima jedno je od najbitnijih obeležja postmoderne, u kojoj istoriografija počinje da se tumači kao umetnički tekst. Ipak, navedeni narativisti pogrešno su optuženi za krajnji relativizam i naučni pesimizam jer prepoznavanjem pripovednih odlika istoriografije ne ukidaju ontološki status prošlosti. To će pak tvrditi neke ekstremnije struje prema kojima istorija ne postoji po sebi, već isključivo kao konstrukcija o prošlosti koja nastaje kao proizvod različitih interesa – teoretičari poput Žana Bodrijara (Jean Baudrillard) koji stvarnost tumače kao simulakrum, imitaciju života i istine. Kako ćemo videti u narednim poglavljima, romani Dona DeLila slikovito pokazuju zavodljivost ove ideje, kao i svih ekstremnih stavova koji sa nepodnošljivom lakoćom ulaze u diskurs teorije.

Poetika istorije

Tokom druge polovine 20. veka mnogi teoretičari u istoriografiji počinju da uočavaju istovetne narativne tehnike kao u pripovedanju. Njihovo stanovište je da istoričar poput autora romana ispreda priču o prošlosti birajući „činjenice" koje smatra relevantnim i praveći zaplet koji ne mora nužno odgovarati istorijskoj istini. Osamdesetih godina 20. veka teoretičari istorije zapravo preuzimaju narativne teorije iz studija književnosti, koje bar na formalnom planu uspevaju da izraze duh vremena i zaokret u studijama istorije. Tako se rađa ideja o narativnosti kao distinktivnoj odlici istoriografije. Ako uporedimo dve studije koje su objavljene 1978. godine, *Priča i diskurs: pripovedna struktura u prozi i na filmu (Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film)* američkog književnog kritičara Simora Četmena i *Tropi diskursa (Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism)* američkog istoričara Hejdena Vajta, iako je reč o dve različite vrste diskursa – imaginativnom i istoriografskom, upadljivo je da su književne

teorije njihov zajednički imenitelj. Diskusija o pripovednim postupcima vodi do nove tačke preseka ove dve discipline, između kojih će se u jednom trenutku staviti i znak jednakosti. Osnovna ideja koja je ponovo povezala istoriju i književnu pripovest jeste svest o tome da proces narativizacije, svojstven kako proznom stvaralaštvu tako i istoriografiji, neizbežno uključuje selekciju i fabuliranje, odnosno zaplet bez koga je svaka priča „logički nemoguća" (Chatman 1978: 47). Tako je za Četmena priča apstraktan pojam dok se ne predstavi narativno, a zaplet uslov postojanja svake priče, isto kao što je za Hejdena Vajta fabuliranje postupak karakterističan za svaku pripovest, uključujući istorijsku (Chatman 1978: 37, 47; White 1978: 82). Jedna ista priča tako može imati bezbroj zapleta u zavisnosti od organizacije i naglašavanja različitih elemenata priče, odnosno od jednog istog niza događaja može se napraviti mnoštvo različitih zapleta – tragičnih, komičnih, romantičnih ili ironičnih, u zavisnosti od tačke gledišta (*Ibid*., 61, 85, 92). Četmen dalje navodi da zakoni pripovednog diskursa nalažu da u tekstu ne sme postojati nijedan lik ili događaj koji na bilo koji način ne doprinosi zapletu – u strukturi teksta svaki deo mora da doprinosi njegovom jedinstvu (Chatman 1978: 21). Iako za istoriju ne važe takvi zakoni, nemoguće je napisati istorijsku pripovest koja bi uključila sve ljude i događaje iz prošlosti, tako da je neka vrsta selekcije neizbežna i na ovom polju.

Hejden Vajt zapravo polazi od strukture narativnog teksta, izlažući ideju o istovetnosti načina pripovedanja u istorijskom i romanesknom diskursu, za koje je karakteristično građenje zapleta. Oslanjajući se kako na Kolingvudovu teoriju istorijske imaginacije, tako i na semiološko tumačenje sveta kao teksta koji treba dešifrovati, Vajt ponavlja da istoričar neizbežno odabira relevantne podatke iz obilja „činjenica", što podrazumeva izostavljanje velikog broja podataka, jer ih je nemoguće sve odjednom prikazati. Zatim ih organizuje, postavlja u određene odnose kroz proces fabuliranja, čime

neizbežno jedni podaci bivaju naglašeniji od drugih. Poštujući zakon verovatnoće i nužnosti, istoričar je često primoran i da popunjava praznine, nejasna mesta, korišćenjem intuicije, iskustva ili konstruktivne imaginacije kako bi prošlost prikazao na razumljiv način. Vajt zaključuje: „[...] istorijske činjenice, koje je istoričar isprva konstituisao kao podatke, moraju se konstituisati po drugi put kao elementi verbalne strukture koja se uvek piše sa određenim (otvorenim ili skrivenim) ciljem", jer „činjenice ne govore za sebe, već o njima govori istoričar" (White 1978: 55-56, 125).

Međutim, za Vajta ovde ne prestaje sličnost između istorije i fikcije. Za razliku od svojih prethodnika, on uočava još jednu dodirnu tačku između ove dve discipline, i to u samom načinu predstavljanja istorijske istine. U eseju „Breme istorije" (The Burden of History) on pravi paralelu između istoričara Jakoba Burkharta (Jacob Burckhardt) i slikara postimpresionista, govoreći da je Burkhartov cilj bio da prikaže jednu, a ne čitavu istinu o italijanskoj renesansi, „isto kao što je Sezan odustao od pokušaja da ispriča svu istinu o pejzažu" (White 1978: 44). Upravo u umetnosti Vajt prepoznaje univerzalni jezik kojim pokušavamo da dođemo do istine, nalazeći da je metafora osnovni način na koji razumemo svet oko sebe – poput umetnika, istoričar svesno ili nesvesno bira metafore koje će nam dočarati prošlost. Interpretacija istorije prema tome ima uporište u samom jeziku koji, kako Vajt navodi, „funkcioniše tropološki" (*Ibid*. 72), i to preko četiri najvažnije stilske figure: metafore, metonimije, sinegdohe i ironije.[11] Zbog toga se istorijski diskurs po Vajtovom mišljenju može posmatrati isključivo kao pripovedni konstrukt. Vajt kaže da istorijske pripovesti treba shvatiti kao „simboličke strukture, proširene metafore, koje 'porede' događaje o kojima govore sa nekim

[11] Vajt ovu ideju, kako i sam priznaje, preuzima od Fukoa i razrađuje je. Fuko metaforu, metonimiju i sinegdohu naziva osnovnim figurama u „tropološkom prostoru" (videti: White 1987: 116).

oblikom sa kojim smo već imali priliku da se upoznamo u svojoj književnoj kulturi" (*Ibid.* 91). Drugim rečima, stilske figure služe da nam približe nepoznato – prošle događaje od kojih smo višestruko udaljeni, kako vremenski, tako i kulturom i jezikom (*Ibid.* 86).

Vajt se ovde zapravo nadovezuje na Mišela Fukoa, koji u celokupnom čovekovom okruženju prepoznaje diskurs, te osnovnu slabost društvenih nauka pronalazi u pretendovanju na objektivnu istinu – jer se reči, ljudski konstrukt, nikada ne mogu odnositi na stvarnost. U *Arheologiji znanja* Fuko zaključuje:

> Diskurs nije život – njegovo vreme nije vaše vreme, u njemu se nećete izmiriti sa smrću. Sasvim je moguće da ste vi ubili Boga pod teretom svega onoga što ste rekli, ali nemojte misliti da ćete od svega onoga što kažete načiniti čoveka koji će živeti duže nego on. (Fuko 1998: 226).

Dakle, čovek nikada ne može spoznati istinu – za to bi bio potreban potpuno slobodan diskurs koji nije određen vremenom i prostorom, smrtnošću ljudske civilizacije i idejama koherentnosti i logike koje, kako Fuko smatra, još od Platona ograničavaju misao zapadne civilizacije. Hejden Vajt se oslanja na Fukoa u velikoj meri, ali uglavnom u domenu posmatranja sveta kao diskursa, zaobilazeći njegov ontološki pesimizam, koji smatra manje relevantnim za svoju teoriju istorije kao narativne konstrukcije. Dok Fuko pokušava da preispita autoritet društvenih nauka, Vajt želi da ukaže na njihovo međusobno prožimanje, koje se najjasnije vidi u tropološkom predstavljanju stvarnosti. Figure prethode našoj percepciji stvarnosti, tako da je svaka predstava nužno određena jezikom. Zbog same prirode jezika, a ne zbog ličnosti istoričara, istorija nikada ne može biti objektivna i nepristrasna, egzakt-

na nauka, jer je jezik njeno osnovno sredstvo komunikacije. Zato po mišljenju Hejdena Vajta stvarnost možemo tumačiti jedino kroz poređenje sa onim što možemo da zamislimo i prepoznamo, što je zapravo povratak na antičke zakone verovatnoće i nužnosti, koji u savremenoj teoriji nalaze primenu i van okvira književnosti. Drugim rečima, zamisao Henrija Džejmsa da romanopisac mora da govori tonom istoričara (Džejms 2012: 2) sada dobija obrt u tezi da istoričar, svesno ili nesvesno, mora da govori tonom romanopisca kako bi njegova poruka uopšte bila razumljiva.

Praveći upadljive paralele između istoričara i implicitnog, podrazumevanog autora romana, DeLilo, između ostalog, ispituje i ovu teoriju kroz pripovedne postupke koje koristi u svojim delima. Tako se među DeLilovim likovima istoričara, poput Nikolasa Branča u romanu *Vaga*, često mogu prepoznati elementi metafikcionalnosti (Green 2008: 98), ali uvek u nekom vidu parodije, kako ćemo kasnije videti.

Alegorija o vremenu

Posmatranje istorije kao metaforičnog diskursa koji najviše podseća na realistički roman neizbežno vodi do pitanja o odnosu takvog teksta prema životu i stvarnosti, odnosno referencijalnom potencijalu istorijske pripovesti. Zbog simboličke prirode svakog teksta, za Hejdena Vajta je iluzorno govoriti o bilo kakvoj mogućnosti direktne referencijalnosti u istoriografiji, jer je ono što dobijamo uvek „odraz" stvarnosti, nikako sama stvarnost – zbog tropološke prirode jezika nijedan tekst se ne odnosi direktno na prošle događaje (White 1987: 209). Međutim, uprkos tome što je veliki broj kritičara u ovoj hipotezi prepoznao klicu nihilizma, Hejden Vajt se zapravo na početku ograđuje od istorijskog relativizma, insistirajući na tome da između istorijskih i fiktivnih događaja postoji ona ista razlika koju je još Aristotel uočio, ali da priroda događaja nije relevantna za teoriju koju izlaže (White 1978: 121). Ono što

Vajt želi da otkrije jeste u kojoj se meri diskurs istorije poklapa sa diskursom fikcije, te navodi da osim što koriste iste tehnike, strategije i formu, istoričar i romanopisac imaju i isti cilj – oni „žele da dočaraju verbalnu sliku 'stvarnosti'" (White 1978: 122). Za Vajta, međutim, „stvarnost" koju pisac želi da dočara nije ništa manje istinita od prikaza „stvarnosti" u istoriografiji, jer je, uprkos tome što je u domenu imaginarnog, uvek zasnovana na ljudskom iskustvu. Poput Fukoa, i Vajt ponavlja da je do raskola između istorije i priče došlo u 19. veku, kada se istina mogla objasniti jedino posredstvom činjenica, i kada je književnosti osporena moć dolaska do istine. Vajt dodaje da takva pogrešna percepcija vuče korene još od Herodota, „oca istoriografije", i ideje da istorija zaista ima moć da prikaže prošle događaje u okviru teksta, onako kako su se dogodili. Još iz tog vremena dolazi (pogrešno) uverenje da romanopisci izmišljaju sve elemente priče – od likova i događaja do motiva, zapleta i celokupne atmosfere, dok istoričari navode istinite događaje i likove koristeći pripovedne postupke kako bi zainteresovali čitaoca za svoju „istinitu" priču (White 1987: x). Pojedini teoretičari stoga ispituju da li se može govoriti o ontološkim razlikama u ove dve discipline, i u kojoj meri elementi romana moraju odgovarati stvarnosti da bi uopšte bili razumljivi, isto kao što nam istoriografija prošlost može približiti isključivo pripovednim postupcima i stilskim figurama. (Za Pola Vena, koji se smatra jednim od najekstremnijih narativista, čak i blisku prošlost možemo spoznati jedino preko tekstualnih tragova, jer po njegovom mišljenju i samo pamćenje ima uporište u tekstualnom doživljaju stvarnosti; Veyne 1971: 309).

Međutim, slabost Vajtove „poetike istoriografije", možda je upravo u tome što nigde ne daje jasnu definiciju istine, on koristi ovaj termin kako bi označio i celokupno ljudsko iskustvo, što bi mogao da bude sinonim i za samu istoriju, i istinu o prošlim događajima, koja nam je manje ili više nedostupna. Vajt je verovatno toga svestan, ali je ontološki problem manje

važan za njegovu teoriju koja se fokusira na strukturu istoriografskog i umetničkog teksta, te pitanje istorijske istine ne razmatra detaljnije. Pa ipak, time su odškrinuta vrata kako za kritičare teorije o istorijskom tekstu kao književnoj konstrukciji, tako i za teoretičare koji će Vajtove teze razviti do apsurda, dovodeći u pitanje i samo postojanje sveta van teksta.

Za razliku od ekstremnijih narativista, koji u istoriografiji vide samo konstrukciju koja često nije ništa manje u domenu imaginarnog nego književna pripovest, Pol Riker (Paul Ricoeur) govori o „posrednoj, izvedenoj" vezi između istorije i priče – on niti poriče veze između istorije i književnosti o kojima govore narativisti, niti istoriji osporava naučnu vrednost prikazujući je kao konstrukciju. Naprotiv, Riker tvrdi:

> Samo istoriografija može da polaže pravo na referenciju koja je upisana u *iskustvu*, zato što je istorijska intencionalnost usmerena na događaje koji su se *stvarno* odigrali. [...] Iako je nedostupan sadašnjem opažanju, prošli događaj upravlja istorijskom intencionalnošću i daje joj realistički ton kakav književnost – ma koliko bila „realistička" – nikada ne može postići. (1993: 107; kurziv P. R.).

Pol Riker, dakle, opreznije pristupa problemu odnosa istorije i priče, ističući istorijsku intencionalnost, pretenziju na naučnu objektivnost, kao nedvosmisleno distinktivno obeležje istorijskog diskursa. Vajtova teorija o istoriji kao „književnom artefaktu" (*a literary artifact*) neadekvatna je, smatra Riker, koji se zalaže za umerenije rešenje za koje je prevashodno potrebno precizno definisati pojam istorije. Dakle, dok Vajt ne razmatra odnos istorije i priče prema stvarnosti, već se najpre bavi njihovim međusobnim odnosom, zadovoljavajući se idejom o istoriografiji kao (umetničkom) odrazu, Pola Rikera zanima referencijalna dimenzija pripovesti, odnos diskursa istorije i književnosti prema stvarnosti.

No, nedostatak istorijske intencionalnosti nipošto ne sugeriše neravnopravnost ove dve discipline – „i književna dela unose u jezik neko iskustvo i tako stupaju u svet kao i svaki drugi diskurs", smatra Riker (1993: 104). Za Rikera je svaka priča ispričana kao da se dogodila, te „fikcija duguje istoriji isto onoliko koliko istorija duguje fikciji" (*Ibid.,* 108). Zato on uvodi pojam „ukrštene referencije" (*Ibid.,* 46), koji pokriva kako elemente fikcije u diskursu istorije, tako i elemente istorijskog, „stvarnog", u diskursu fikcije, koja se uvek mora povinovati zakonima verovatnoće i nužnosti. Istorija i književna pripovest prema tome nisu istovetne, već srodne vrste pripovednog diskursa. Za Rikera su to simbolički diskursi, koji imaju isti krajnji cilj – da prikažu ljudsko iskustvo – iako to čine na različit način, posredstvom stvarnih i imaginarnih događaja.

Za razliku od Fukoa i Vajta, Riker pod iskustvom prvenstveno misli na razumevanje vremena i temporalne strukture, koje su za njega ključne za razumevanje ove dve discipline – iz čega Vajt zaključuje da je za Rikera svaki veliki istorijski narativ „alegorija o vremenu" (White 1987: 181). I zaista, Pol Riker osnovne sličnosti između istoriografije i fikcije upravo pronalazi u narativnom predstavljanju vremena i vremenskom karakteru ljudskog iskustva. Temporalnost, ljudska percepcija vremena, za Rikera predstavlja krajnju referenciju i jedne i druge vrste diskursa: „Svet koji prikazuje svako pripovedno delo uvek je vremenski svet." (Riker 1993: 11). Ipak, kako Zorica Bečanović-Nikolić podseća u studiji *Hermeneutika i poetika: teorija pripovedanja Pola Rikera*, u književnom diskursu vreme ne mora da se prikaže linearno, kalendarski – umetnik ima slobodu u odnosu na stvarno prošlo ili sadašnje vreme. Za razliku od istoriografije, u romanu autor nije i pripovedač, te „u okvirima fiktivnih svetova nastaje fiktivno iskustvo vremena fiktivnih ličnosti", odnosno za Rikera vreme u romanu ne zavisi od kosmičkog vremena, već se izražava kroz iskustvo likova (Bečanović-Nikolić 1998: 162-163). Međutim, poput

istorijskih ličnosti, i iskustvo fiktivnih likova uvek ima uporište u realnosti, u iskustvu autora i čitaoca. Zato se za Rikera i istorija i fikcija izjednačavaju „tek u slušaocu ili čitaocu" – „[t]ekst postaje delo tek u interakciji sa čitaocem" (Riker 1993: 95, 102). Dakle, primarni cilj i istoriografije i fikcije za Rikera jeste prikazivanje ljudskog iskustva, a tek u kontaktu čitaoca sa tekstom može biti govora o prenošenju iskustva, odnosno znanja. Time se vraćamo na osnovni zadatak istorije, definisan još u antici – da daje kritičku svest sadašnjosti, unapređuje ljudski duh i anticipira budućnost, sasvim nalik na književnost.

Opus Dona DeLila nedvosmisleno ukazuje na piščevo duboko razumevanje istovetnosti osnovne svrhe ove dve discipline, čije se vezivno tkivo upravo gradi na temelju ljudskog iskustva. Ukrštajući istorijske i fiktivne svetove, DeLilo stvara mozaike od činjenica i priča koje bi „revnosniji" čitalac naizgled lako mogao razlučiti jedne od drugih. Ipak, poznavaocu DeLilove poetike to nije namera, pošto je do kraja svakog romana koji se bavi ovom temom (posebno *Vaga* i *Podzemlje*) čitaocu jasno da je ušao u začarani krug u kome istorijsko postaje imaginarno, a imaginarno poprima obrise istorijskog, popunjavajući prostore iskustva i sećanja.

Poetska i istorijska iluzija

Začarani krug stvarnosti i imaginacije u prozi Dona DeLila često dovodi do spoznaje o besmislu takve podele u našoj percepciji sveta. Naime, u najekstremnijim književnim teorijama, umetnički tekst se posmatra kao autoreferencijalna tvorevina – on ne upućuje ni na šta drugo nego sam na sebe. Takve teorije, koje se uglavnom svode na „lingvistiku diskursa",[12] ukidaju mogućnost bilo kakve referencije na stvarnost

[12] Rolan Bart smatra da je u savremenom svetu možda jedino moguće govoriti o diskursu iz ugla lingvističkih teorija (2005: 38).

svakoj vrsti diskursa, kako fikcionalnog, tako i istoriografskog, čime se oni izjednačavaju i počinju da se posmatraju kao različiti oblici imaginativnog diskursa. Danas je već opšte prihvaćeno da takvo viđenje vuče korene iz strukturalizma i ideje Ferdinanda de Sosira (Ferdinand de Saussure) o relativnoj, odnosno arbitrarnoj prirodi svakog znaka i sistema, uključujući jezik, koji je u biti našeg razumevanja sveta. Nasuprot tradicionalnom shvatanju istoriografije kao diskursa koji upućuje na stvarnost, što je vekovima bila njegova distinktivna odlika koja ga je razlikovala od književnog diskursa, lingvistički obrt u filozofiji dovodi u pitanje postojanje bilo kakvih referenata van teksta.[13] U ranije pomenutoj studiji „Diskurs istorije" Rolan Bart insistira na tome da nijedan tekst nema referencijalnu vrednost, i da je čak i u nekoj zamišljenoj objektivnoj istoriji stvarnost samo privid. Tako za Barta ni u književnom ni u istorijskom diskursu više ne može biti govora o „stvarnom", već samo o onome što on naziva „efektom stvarnog", kome težimo u čitavoj kulturi (2005: 43-4).[14] Prema ovoj filozofiji, kao što jedan znak uvek upućuje na drugi znak, nikada na „stvaran svet", tako ni tekst nikada ne može upućivati na stvarnost, već samo na drugi tekst. O tome govori i Žak Derida, kada podseća da društvene nauke nisu ništa drugo do „interpretacija interpretacije" (Derrida 2005: 370). Kako zapaža Antoan Kompanjon (Antoine Compagnon), iz takvih strukturalističkih i poststrukturalističkih hipoteza se rađa ideja o intertekstualnosti, koju u književnu teoriju eksplicitno uvodi Julija Kristeva, oslanjajući se na Bahtinovu ideju o govornoj raznolikosti u romanu.[15] Kristeva pak proširuje Bahtinovu ideju o dijalogu i polifoniji u romanu, tako da se „dijalog" ili intertekst sada javlja isključivo između različitih tekstova, nikako između teksta i „stvarnosti".[16]

---

[13] Videti, npr. Derrida 2005: 354.

[14] Videti i Bart 1990: 190-196.

[15] Videti: Bahtin 1989: 58-92.

[16] Opširnije u: Kompanjon 2001: 135.

Teorija intertekstualnosti u romanu preslikana na polje istorije ipak je donekle kontroverznija – pomisao na to da istoriografski tekstovi ne upućuju ni na šta drugo nego na druge istoriografske tekstove, koji su i sami konstrukcije, neizbežno vodi u naučni pesimizam. Kako Fredrik Džejmson ističe u studiji *U tamnici jezika* (*The Prisonhouse of Language*), formalistički i strukturalistički pristupi književnosti predstavljaju „ontološko rasulo" (Jameson 1978: 173), začarani krug iz koga nema izlaza, a isto bi se moglo reći i za preslikavanje strukturalističkih postulata iz polja književnosti na polje istoriografije.

Sredinom druge polovine dvadesetog veka, dakle, svaki nagoveštaj odnosa teksta i sveta počinje da se smatra iluzijom, ili „referencijalnom iluzijom", kako ovu pojavu definiše Rifater (Michel Riffaterre) u istoimenoj studiji, a što je zapravo nadogradnja romantičarskog koncepta o „voljnom prihvatanju poetske iluzije" (*willing suspension of disbelief*), kako ga Kolridž definiše u delu *Biographia Literaria* (Coleridge 1834: 174). Dok se za strukturaliste i poststrukturaliste znak nikada ne odnosi direktno na stvarnost – između reči i referenata se umeće „[t]a mitologija, označeno" (Rifater 1990: 197), Rifater ovu pojavu prvenstveno prepoznaje u književnosti, gde čitalac samo ima iluziju da se tekst odnosi na stvarni svet, što predstavlja „deo književnog fenomena" (*Ibid*.). Čak i kada roman upućuje na istorijski tekst, istorija se u okviru takvog književnog dela može posmatrati isključivo kao konstrukcija, ili kao bilo koji drugi umetnički tekst. Jedina referencijalnost koju Rifater dopušta kada je reč o umetničkom tekstu jeste referencijalnost u čitaocu, „u oku onoga koji gleda", odnosno „u našem iskustvu o književnosti" (*Ibid*.).

Međutim, ideja o poetskoj iluziji posredstvom narativističkih teorija dosta nekritički ulazi u polje istoriografije – kako smo videli, uglavnom zbog višesmislenosti samog termina istorija i neusaglašenosti teoretičara po tom pitanju – što po

analogiji rađa ideju o istorijskoj iluziji. Pojedini teoretičari će tako dovesti u pitanje i ontološki status prošlosti, predlažući tezu da se prošlost obistinjuje tek u narativnom prikazu. Najpoznatiji predstavnik ove „ekstremne" struje svakako je Žan Bodrijar, koji prošle događaje, kao i stvarnost uopšte, svodi na nivo simulakruma, u potpunosti negirajući mogućnost spoznaje istine. Za razliku od Hejdena Vajta, Pola Vena, Rolana Barta i Linde Hačen, koji ne diskutuju o tome da li se prošlost zaista odigrala, već ukazuju na to da nam je znanje o prošlosti dostupno isključivo preko tekstualnih tragova, Bodrijar, makar deklarativno, radikalno ukida ontološki status prošlosti, kao, na primer, u tvrdnji da se „Zalivski rat nije dogodio" u istoimenoj studiji (Baudrillard 1995). Naravno, Bodrijar ovde ne pokušava da dokaže da pomenutog rata nije bilo, već govori o prošlim događajima kao veštačkim tvorevinama,[17] do krajnosti razvijajući teorije o relativnoj prirodi svih znakova i rekonstruktivnoj imaginaciji, uz upozorenje da znakovi više nisu ni u kakvoj vezi sa označenim. Naime, Bodrijar smatra da živimo u svetu bez referentnih tačaka, koji dolazi od apsolutne negacije vrednosti znaka (Bodrijar 1991: 9). Zbog nepostojanja bilo kakvog sistema referencije, odnosno zbog toga što znak prestaje da ima bilo kakav referencijalni odnos prema stvarnosti, po Bodrijarovom mišljenju više ne možemo govoriti o mehanizmu prikazivanja, uprizoravanja, već isključivo o mehanizmu simulacije, koji se od reprezentacije razlikuje po tome što ukida princip ekvivalencije i logike činjenica (Bodrijar 1991: 9, 20). U takvom svetu, koji ima sve manje smisla zbog „šizofrenosti" informacija i značenja, istorija se posmatra

[17] O tome govori i Daglas Kelner u studiji *Medijska kultura*, nazivajući Zalivski rat „kulturno-političkim događajem" i „medijskom konstrukcijom" Za Kelnera se „[r]at protiv Iraka može [...] čitati kao tekst koji su proizveli Bušova administracija, Pentagon i mediji, koristeći slike i diskurse krize, a zatim i rata da bi obezbedili pristanak i podršku javnosti za vojnu intervenciju Sjedinjenih Država." (Kelner 2004: 329-31).

kao „izgubljeni referencijal" ili daleki mit o prošlosti (Bodrijar 1991: 44) – što implicira da takva prošlost nikad nije postojala. Drugim rečima, u svetu simulakruma svaka pretenzija na istinu i objektivnost postaje iluzorna.

Bodrijarov „apokaliptički nihilizam", kako ga Linda Hačen karakteriše u *Politici postmodernizma* (Hutcheon 1991: 33), zapravo treba da proizvede efekat šoka, senzacije, imitirajući diskurs medija koji kreiraju sliku o prošlim događajima i uspostavljaju politiku hegemonije koristeći pripovedne tehnike selekcije, organizacije i fabuliranja, te ga tako treba i posmatrati – kao provokaciju i poziv da se probijaju nametnute granice racionalnih okvira i logike. Ideja o tome da se prošlost nije dogodila zapravo je metafora sveta u kome događaji počinju da se posmatraju kao materijal za scenario koji može imati mnoštvo različitih funkcija. Uostalom, Bodrijarov apokaliptični ton u velikoj meri je samoironičan, te se teze ovog teoretičara moraju uzeti sa rezervom, uglavnom kao društveni komentar i jedno dosta poetsko viđenje stvarnosti. Ipak, ideja o istorijskoj objektivnosti kao prividu, iluziji, razvija kritički odnos prema istoriji i svest o tome da više ne može biti govora o jedinstvenim sistemima koji pretenduju na zvaničnost i konačnost istine. S druge strane, takav pristup istoriografiji dovodi do krajnjeg relativizma, naučnog pesimizma i upitanosti nad samom svrhom postojanja ove discipline.

Kod Dona DeLila najupečatljiviji primer parodije na teoriju istorijske iluzije nalazimo u romanu *Padač*, u kome junaci dovode u pitanje bombaški napad na Svetski trgovinski centar u Njujorku. DeLilo ideju o simulakrumu parodira kroz vizuru medijskog doživljaja stvarnosti u kome status „stvarnog" dobijaju isključivo događaji koji se plasiraju u medijima, dok sve izostavljeno gubi ontološki status. Autor pak na ovaj način ujedno ispituje i odnos medijske kulture, politike i ideologije koji u savremenom svetu formiraju istorijski narativ, čime ćemo se posebno pozabaviti u trećem poglavlju.

Istorija, fikcija, tautologija

Šizofrenost kojom je okarakterisana era simulakruma jedna grupa teoretičara prepoznala je i u samom diskursu narativista koji u jednom trenutku kao da gube fokus, te rasprave o književnosti i istoriografiji počinju da svode na lingvističke probleme. Osim toga, ideja o tome da zbog diskurzivne prirode razmišljanja fikcija i istorija ne dele samo istovetne pripovedne postupke već i elemente poetske iluzije izazvala je negodovanja kako u redovima književnih teoretičara, tako i istoriografa. Posmatranje istorije kao mita o prošlosti i njeno potpuno izjednačavanje sa književnim i drugim vrstama diskursa bio je radikalan zaokret u odnosu na tradicionalno shvatanje odnosa istorije i književnosti, te su se ubrzo pojavile brojne antinarativističke kritike. Na primer, za Lubomira Doležela, češko-kanadskog književnog teoretičara, ideja o istovetnosti istorijskog i književnog diskursa „prokrijumčarena" je u postmodernističku teoriju tautologijom i zamenom sinonima, kroz ideju da je istoriografija isto što i fikcija samo zbog toga što koristi neke pripovedne postupke koji predstavljaju književne operacije (Doležel 2003: 65). Drugim rečima, iz toga što istoriografija koristi pojedine narativne strategije fikcionalne pripovesti ne sledi da je ona i sama fikcija, što je za Doležela dogma postmoderne. Nadovezujući se na Doležela, i Andrijana Marčetić navodi da je nazivanje svake vrste pripovedanja fikcijom jedna od „najštetnijih zabluda savremenih teorija proze" (Marčetić 2009: 10). Ipak, jedan od najoštrijih vidova kritike poststrukturalističkog shvatanja fikcije i istorije upućuje Dorit Kon (Dorrit Cohn) tvrdeći da fikcija i istoriografija nikada ne mogu biti izjednačene zbog specifičnih obeležja fikcionalnog pripovedanja. Dakle, dok se većina savremenih teoretičara radije bavi sličnostima nego razlikama između istorije i fikcije, kritičari narativističkih teorija pokušavaju da ukažu na distinktivne odlike ove dve discipline, ne odbacujući u tom procesu sve uspostavljene paralele.

U studiji „Književna i istorijska pripovest: u susret postmodernističkom izazovu“ (Fictional and Historical Narrative: Meeting the Postmodernist Challenge, 1999), Lubomir Doležel pokušava da pronađe izlaz iz ćorsokaka u koji neizbežno vodi slepo praćenje strukturalističkih smernica. Krivicu za pogrešan smer u kom je krenula postmoderna teorija po Doleželovom mišljenju umnogome snosi Rolan Bart, koji je inspirisao savremenike svođenjem istorijskih činjenica na lingvističke konstrukte, odnosno idejom da istorijski diskurs, poput diskursa fikcije, nema referencijalni odnos prema stvarnosti, jer jezik nikada ne može da upućuje ni na šta drugo osim na samog sebe. Lubomir Doležel insistira da problem odnosa istorijske i fikcionalne pripovesti mora da se premesti sa ravni diskursa na ravan sveta ako želimo da izađemo iz začaranog kruga narativističkih teorija.

Priznajući da jezik nema veliku performativnu moć i sposobnost neposrednog prikazivanja stvarnosti, Doležel predlaže tezu o mogućim svetovima, koju, kako i sam kaže, pozajmljuje iz Lajbnicove metafizike kako bi razgraničio istorijski i imaginativni diskurs. Razvijajući ovu teoriju, Doležel dolazi do nekoliko distinktivnih odlika književnog i istorijskog pripovedanja, koje se uglavnom svode na ograničenja istorijskog diskursa. Dakle, dok se istoriografija svodi na fizički moguće svetove, autor romana ima na raspolaganju čitav niz mogućih svetova. Činioci u istoriografiji moraju se poklapati sa istorijskim ličnostima koje su imale udela u nekom prošlom događaju, dok u romanu izbor likova isključivo zavisi od autora teksta, koji, kako smatra Doležel, ima punu slobodu. Dalje, za razliku od tradicionalnog razumevanja istoriografije, za Doležela ni istorija ni književnost ne prikazuju prave ljude, već isključivo njihove „moguće parnjake“, pri čemu samo likovi u istoriografiji moraju imati neko uporište u dokumentovanim izvorima. Naposletku, praznine koje karakterišu i istoriografsko i romaneskno pripovedanje različite su prirode te dolaze zbog ograničenosti znanja u istoriografiji i epistemološke su

prirode, odnosno zbog estetskih faktora u romanu. Drugim rečima, dok u istoriografiji možemo gajiti nadu da ćemo u budućnosti uspeti da popunimo praznine novim činjenicama, to u romanu nije moguće – imaginarni svet ne postoji pre nego što se uobliči u diskurs. (Doležel se u tom smislu poziva na najpoznatiji primer za besmislenost popunjavanja praznina u književnosti koji navodi Nikolas Volterstorf – pitanje o tome koliko je dece imala Lejdi Magbet, pošto znanje o tome ne postoji; 2003: 72; Wolterstorff 1980: 133;)

Zapravo, u biti teorije o mogućim svetovima jeste stepen performativnosti jezika. Za Doležela je samo diskurs fikcije performativan pošto kreira jedan imaginativni mogući svet, dok to ne važi za istoriografiju, koja kreira „modele prošlosti" (Doležel 2003: 74). Osim toga, istorijski diskurs za Doležela karakterišu reči koje izražavaju različit stupanj verovatnoće, čime istoričar pravi odstupnicu i izražava različit nivo sigurnosti.

Dakle, očigledno je da Doležel ne poriče međuzavisnost istorije i fikcije, prihvatajući mogućnost „otvorene granice" (*Ibid.,* 63), ali se zalaže za umereniju poziciju u odnosu na strukturaliste. Ideja o mogućim svetovima jednako je primenljiva i na književni svet i na svet istoriografije, s tim što mogući svetovi istoriografije imaju ograničenja koja se za Doležela ne mogu odnositi na imaginativne svetove. Ovde bismo lako mogli izneti kontraargument da i svet fikcije ima izvesna ograničenja koja od antike regulišu zakoni verovatnoće i nužnosti, između ostalog, ali takva ograničenja svakako nisu iste vrste kao nameti istoriografskog diskursa koji pretenduje na istinitost zasnovanu na stvarnim događajima i činjenicama.

U tom smislu Doležel posebno kritikuje Hejdena Vajta, zbog zaobilaženja problema istorijske istine. Za Doležela Vajt i njegovi sledbenici „padaju na ispitu Holokausta" i ostalih traumatičnih događaja iz prošlosti (*Ibid.,* 66-67). Za njega je potpuno pogrešna Vajtova ideja da se jedan isti događaj u istoriografiji može prikazati u četiri varijante, tragično, komično, ironično i romantično, u zavisnosti od promene tačke gledišta.

Za Doležela to nije moguće, odnosno istinito, pošto bi po toj tvrdnji Hitler i drugi zločinci mogli da postanu „uzvišene" ličnosti ako bi se prikazali kao tragične figure (*Ibid*., 67).

Iako Doležel s pravom insistira da se Holokaust ne može prikazati nikako drugačije nego onako kako se zaista dogodio (oko toga uostalom postoji međunarodni konsenzus), svedoci smo da u diskursu medija negativne figure često postaju uzvišene upravo sa promenom tačke gledišta i korišćenjem pripovednih postupaka, procesa selekcije, organizacije i fabuliranja.[18] Don DeLilo se često poigrava sa ovom idejom u svojim romanima, pokazujući na taj način krajnji stupanj šizofrenosti savremenog sveta u kome Hitler, teroristi i atentatori uživaju jednaku popularnost kao kulturne ikone. Roman *Vaga*, napisan u velikoj meri sa tačke gledišta atentatora Lija Harvija Osvalda, najbolje odslikava ovu teoriju, ali neizbežno poziva na preispitivanje toga da li krivica može da se pripiše isključivo pojedincu ili i društvu čiji je on proizvod.

Iste godine kada Doležel objavljuje pomenuti rad, Dorit Kon objavljuje studiju *Distinkcija proze* (*The Distinction of Fiction*, 1999), u kojoj sa jednako jasnom argumentacijom pokušava da ukaže na neutemeljenost izjednačavanja istorijskog i imaginativnog diskursa. Za razliku od Lubomira Doležela, koji pažnju prevashodno usmerava na diskurs istorije, njegova ograničenja i mogućnost dolaska do istorijske istine preko istorijskih izvora, Dorit Kon više zanimaju distinktivne odlike književnog diskursa, koje formuliše kroz nekoliko kriterijuma fikcionalnosti. Poput Doležela, i Konova polazi od teorije Rolana Barta o istovetnosti istorijskog i romanesknog diskursa, posebno od njegove ideje o ulozi objektivnog pri-

[18] Film „Ratom protiv istine" (Wag the Dog, 1997) Berija Levinsona upravo odslikava ovu teoriju Hejdena Vajta. Oslanjajući se u velikoj meri i na Bodrijara, ovaj film prikazuje istoriografiju kao scenario koji se sa lakoćom može menjati i prilagođavati različitim interesima.

povedača čiji je cilj ostvarivanje efekta stvarnog kako u realističkom romanu, tako i u istoriografiji. Kako bi ukazala na fundamentalnu grešku u takvom pristupu književnosti i istoriografiji, Dorit Kon navodi nekoliko kriterijuma na osnovu kojih se delo može smatrati fikcionalnim, pri čemu se, između ostalog, poziva i na naratologiju Simora Četmena i Vejna Buta (Wayne Booth), koja je u narativističkim teorijama nekritički iskorišćena za definisanje nove istoriografije.

Kao prvo, Konova insistira na tome da pripovedač nema istu ulogu u istoriografiji i realističkom romanu stoga što su autor i pripovedač isti u istoriografiji, a različiti u fikcionalnom pripovedanju, gde „stanovišta koja eksplicitno izražava pripovedač ne moraju da se podudaraju sa implicitnim stavovima autora" (Cohn 1999: 129). Ovde se Dorit Kon nadovezuje na Četmenovu podelu na pošiljaoca – stvarnog autora, podrazumevanog autora i pripovedača sa jedne strane, i primaoca – pravu publiku, podrazumevanu publiku i onoga kome se pripoveda (Chatman 1978: 28). Četmen podseća da pripovedač u književnom delu ne mora da ispriča sve što zna – pripovedači često svesno ili nesvesno skrivaju informacije kako bi doprineli razvoju zapleta (*Ibid.* 212). Tako je objektivni pripovedač samo jedna od mogućnosti koju stvarni autor može da iskoristi, dok je za istoriografiju to jedina mogućnost – istoriograf koji bi namerno skrivao informacije svesno bi obmanjivao čitaoce. Pored toga, različita uloga pošiljaoca u istoriografiji i romanu implicira i razliku među primaocima kada je reč o ova dva diskursa. Dok čitaoci od istoriografskog diskursa očekuju dokumentovane podatke i argumentovane stavove, u romanu se čitalac poziva da potisne nevericu i prihvati predstavljenu priču, koja treba da bude napisana što uverljivije. Nasuprot tome, kada je reč o istorijskom diskursu, od čitaoca se očekuje da se kritički odnosi prema tekstu u kome treba da ispituje slabe tačke, što ne bi imalo nikakvog smisla kada je u pitanju fikcija.

Dalje, po mišljenju Vejna Buta, najvažnija privilegija, odnosno „povlastica" pripovedača jeste mogućnost uvida u

misli likova (Booth 1976: 180), te se druga distinktivna karakteristika romana koju Dorit Kon navodi tiče upravo svesti likova u romanu i istoriografiji. Dok likovi u romanu za Konovu imaju „prozirnu" svest jer roman ulazi u misli likova, istoričar može samo da nagađa o razmišljanjima istorijskih ličnosti na osnovu dokumenata iz prošlosti jer nema direktan pristup njihovim mislima. Dorit Kon se pita: „Koji je 'ozbiljan' tekst ikada naveo misli bilo koga osim samog autora?" (Cohn 1999: 117). Naime, ako bi i želeo da dočara unutrašnji svet neke istorijske ličnosti, istoričar bi morao da se ogradi odgovarajućom terminologijom kako bi izrazio različit stepen sigurnosti, što je, kako smo već videli, za Doležela distinktivno obeležje istoriografskog diskursa. Ovakvih ograničenja, naravno, nema u umetnosti romana, osim ako pripovedač ne oponaša diskurs istorije.

Naposletku, pripovedač za Četmena ima zadatak da dokaže „istinititost" svoje priče, dok je zadatak autora da priču i diskurs, kao i samog pripovedača, učini interesantnim i uverljivim, jer vrednost književnog dela ne zavisi od istinitosti u odnosu prema stvarnosti, već od istinitosti u odnosu na fiktivni kontekst (Chatman 1978: 227, 244). Nasuprot tome, u istoriografiji postoji vera u sposobnost da se dosegne pozitivno znanje o činjenicama i istini o prošlosti, što Dorit Kon navodi kao treći nesumnjivi kriterijum po kome razlikujemo istoriju i fikciju. Drugim rečima, samo u istoriografiji može biti govora o kriterijumu referencijalnosti jer za razliku od fikcije istoriografija uspostavlja neki odnos prema stvarnosti, koristeći „manje ili više pouzdane dokumentovane dokaze o prošlim događajima od kojih istoričar oblikuje priču" (Cohn 1999: 112).

Prema svim kriterijumima koje Dorit Kon navodi nesumnjivo možemo razlikovati istoriografiju od fikcionalnog pripovedanja, osim kada je u pitanju problem referencijalnosti, koji se često dovodi u pitanje. Međutim, nereferencijalnost književnog dela koju teorija Dorit Kon postulira, a koja sugeriše potpunu autonomiju ali i apsolutnu nerazumljivost

umetničkog dela, treba posmatrati isključivo kao distinktivnu odliku fikcije u odnosu na istoriografiju, a ne kao nereferencijalnost u doslovnom značenju. Naime, kako Andrijana Marčetić zapaža, Dorit Kon ne smatra da je fikcionalni diskurs potpuno nereferencijalan – da bi uopšte bio razumljiv, svaki tekst mora da uspostavi neki odnos prema stvarnosti. Nereferencijalnost ili autoreferencijalnost više se odnosi na slobodno mešanje različitih svetova – imaginarnih svetova umetnutih u stvarni svet (Marčetić 2009: 31-32). Ono što Dorit Kon, poput Lubomira Doležela, zapravo ističe jeste to da je istoriografija u tom smislu ograničena jer nema slobodu mešanja činjeničnog i fiktivnog, odnosno pokušava da upućuje isključivo na stvarnost ukoliko želi da se približi istini.

Dakle, i Dorit Kon i Lubomir Doležel navedenim argumentima uspešno pokazuju neodrživost teorija po kojima istoriografija ne može upućivati na stvarni svet zbog pozajmljivanja narativnih tehnika iz fikcionalnog pripovedanja, zato što korišćenje pojedinih pripovedačkih postupaka koje prepoznajemo u romanu ne znači da istoriografiju po ovoj analogiji možemo posmatrati kao roman. To svakako ne označava povratak na ideju o istoriji kao objektivnoj nauci koja može dočarati prošlost onako kako se dogodila i veru da u istoriografiji možemo dobiti pozitivno znanje o prošlim događajima. Naprotiv, kritičari narativističkih teorija u istoriografiji ne osporavaju važnost kritičkog posmatranja istorije, već pozivaju na konstruktivnost i naučnu utemeljenost teorije nauštrb senzacionalizma i relativizma.

Istoriografska metafikcija

Kako Henri Džejms zapaža u eseju „Budućnost romana“, umetnost živi od razmene gledišta i rasprava svih vrsta (Džejms 2012: 50), pa tako i savremeni roman u diskusijama o odnosu istorije i fikcije pronalazi mnoštvo ideja kako na ravni sadržaja, tako i u okvirima pripovedanja. Uloga istorije u

savremenom romanu koji koristi teme i strategije istoriografije razlikuje se od njene uloge u tradicionalnom istorijskom romanu, koji uglavnom predstavlja romansirane biografije istorijskih ličnosti. Istorija u savremeni roman ulazi „svesno", kritički, to jest, kako ćemo videti, kroz autoironiju, parodiju i pastiš, čiji je cilj da razotkriju mehanizme stvaranja značenja. Za savremeni roman istorija je intertekst u istoj ravni sa svim ostalim tekstovima, bilo da pripadaju naučnom ili imaginativnom diskursu.

Brojni su pokušaji postavljanja romana koji se zanimaju ovom tematikom u jedinstveni žanrovski okvir, međutim svi su se pokazali kao neodrživi gotovo kao i sam termin „postmoderni roman", koji nema značenje osim ako se ne odnosi na vremensku epohu koja dolazi posle modernizma.[19] Iako je danas jasno da romane koji se transparentno bave istoriografijom nije moguće svrstati u isti žanr, to ne znači da oni ne dele neke zajedničke karakteristike koje nam ukazuju na promenu perspektive i promišljanja stvarnosti u savremenom društvu. U tom smislu, najsveobuhvatnije definicije odnosa savremenog romana prema istoriji izvela je Linda Hačen, kroz presek stanja u savremenim studijama književnosti i istorije.

Linda Hačen polazi od savremenog viđenja sveta kao teksta, pa je u tom smislu saglasna sa teoretičarima poput Fukoa, Liotara, Lotmana i Barta u tome da istorija za nas ne postoji drugačije osim u formi teksta. Međutim, Hačenova insistira na tome da narativističke teze ne pokušavaju da dokažu da se

[19] O protivrečnostima unutar samog naziva „postmodernizam" govori još Ihab Hasan (Ihab Hassan), koji se smatra jednim od prvih teoretičara ovog pravca. On zapaža da i sama reč postmodernizam izgleda „čudno i rogobatno" jer se „poziva na ono što želi da prevaziđe ili potisne", samu modernističku tradiciju. Hasan stoga zaključuje da ovaj termin „pati od izvesne semantičke nestabilnosti", jer „sadrži unutrašnjeg neprijatelja, za razliku od romantizma i klasicizma, baroka i rokokoa" (Hassan 1982: 263). O kontradiktornostima ovog pojma u književnosti, kao i drugim granama umetnosti videti i: Kelner 2004: 86-88.

prošlost nije dogodila, već da je naš pristup istoriji uslovljen tekstualnošću (Hutcheon 1988: 16). Ona ističe razliku između istorije po sebi i istorije za nas – istorija po sebi nije tekstualne prirode, ali je čoveku dostupna isključivo u tekstualnom obliku. Zbog toga je za Lindu Hačen jedina istinita istoriografija ona koja prihvata ideju o svojoj narativnoj prirodi. Dakle, za Hačenovu, kao jednu od vodećih savremenih teoretičarki, potraga za istinom i značenjima nije uzaludna, sve dok prihvatamo da su svi zaključci neizbežno konstrukcija. Poenta nije u tome da li prošlost postoji – Hačenova ne osporava njen ontološki status, već dovodi u pitanje na koji način i u kojoj meri možemo spoznati prošlost.

U *Politici postmodernizma* (*The Politics of Postmodernism*) Linda Hačen možda najjasnije sumira svoje viđenje odnosa između fikcije i istoriografije, poredeći ih sa drugim disciplinama, kao što su književnost i književna teorija. Za nju su to „hibridne" forme koje pozajmljuju konvencije jedne od drugih, ali zauvek ostaju razdvojene (Hutcheon 1991: 37). Iznoseći tezu da su granice između žanrova, npr. romana i autobiografije, romana i istorije, romana i biografije, postale fluidne (Hutcheon 1988: 9), Linda Hačen pokušava da bliže odredi kompleksan odnos između elemenata istorije i fikcije u postmodernom romanu govoreći o istoriografskoj metafikciji kao sve popularnijem žanru. Hačenova se zapravo u ovoj žanrovskoj odrednici, kako i sama navodi, nadovezuje na definiciju revizionističkog istorijskog romana (*revisionist historical novel*) Brajana Makhejla (Brian McHale) kao postmoderne forme romana koji se kritički odnosi prema prošlosti i predstavlja svojevrsnu reviziju prošlosti (Hutcheon 1991:59; McHale 1987: 245). Njegovu odrednicu ona dopunjuje nazivom „istoriografska metafikcija", ukazujući na pripovedačke postupke koji u savremenom romanu razotkrivaju proces ispisivanja istorije kao proces rekonstruisanja istorije. Elementi metafikcije ogledaju se u tome što je narativni proces otvoren, događaji su „svesno" organizovani, tako da ne izgleda kao da govore

sami za sebe (Hutcheon 1991: 66-67). Hačenova pritom insistira na razlici između prošlih događaja i činjenica – i istoriografija i fikcija konstruišu činjenice od događaja, odnosno odlučuju koji događaji će postati činjenice. Upravo postmoderni roman „opsesivno" ukazuje na tu razliku između događaja, koji nemaju značenje sami po sebi, i činjenica, kojima je pridodato značenje (Hutcheon 1988: 122, 1991: 57). Takvim ogoljavanjem narativne strukture naglašava se proces tumačenja i stvaranja značenja koji karakteriše svaki vid pripovedanja, kako u istorijskom, tako i u imaginativnom diskursu, i Hačenova zaključuje da „oba žanra neizbežno konstruišu prošlost dok je pretvaraju u tekst" (Hutcheon 1988: 93). Tako roman istoriografske metafikcije odražava svest da su i istorija i fikcija konstrukcije, a neskrivena metafikcionalnost zapravo treba da otvoreno ukaže na proces selekcije, organizacije i (re)konstruktivne imaginacije u istoriografskom diskursu, koji se u tom smislu približava fikciji.

Dakle, za Hačenovu postmoderna nema nostalgičan, već kritički odnos prema prošlosti – sumnja, neverica i preispitivanje su ključne reči u savremenoj teoriji. Za razliku od modernizma, postmoderni roman se vraća istoriji, ali kritički, kroz ironiju, parodiju i pastiš – parodija i potvrđuje i preispituje moć istorijskih prikaza, ona je „i dekonstrukcionistički kritička i konstruktivistički kreativna" (Hutcheon 1991: 98). Dakle, samosvesni istoriografski roman nije nihilistički u smislu odricanja moći spoznaje istine, već konstruktivno kritičan u smislu preispitivanja velikih narativa i svih sistema koji su do sada pokušavali da predstave bilo kakvu jedinstvenu i neopozivu istinu. Postmoderni roman ima svest da su i „istorija i fikcija diskursi na osnovu kojih pokušavamo da razumemo prošlost", odnosno da je „fikcija samo jedna vrsta diskursa pomoću koga konstruišemo sopstvenu verziju stvarnosti" (Hutcheon 1988: 89, 40). Jedna od postmodernih strategija jeste da pokaže da postoji „ne jedna istina, već istine u množini, istine koje su uslovljene društvom, ideologijom i

istorijom" (Hutcheon 1988: 18). Savremeni roman takvu ideju o višeglasju i višestrukosti istine iskazuje kroz mnoštvo različitih perspektiva koje jedna drugu poništavaju, ukazujući na neodrživost i neistinitost velikih priča koje pretenduju na bilo kakvu konačnost, odnosno mogućnost predstavljanja jedinstvene istine.

Prema tome, roman istoriografske metafikcije ne negira mogućnost spoznaje istine već ističe koliko je važno stalno se vraćati istoriji i iznova je kritički promišljati kako bi se sagledala iz novih perspektiva. Hačenova naglašava da postojanje prošlosti ne zavisi od naše mogućnosti da je spoznamo, ali da prošlost za nas postoji isključivo u vidu tragova koje nalazimo u sadašnjosti. Međutim, uprkos tome što se uglavnom svrstava u „umerenije struje" kada je reč o poređenju istorije i fikcije, prvenstveno zbog toga što ne ukida saznajnu moć istorije, odnosno ne posmatra je kao apsolutnu konstrukciju, primetno je da Linda Hačen i istoriju i fikciju naziva žanrovima, što ipak nije adekvatan termin koji obuhvata obe discipline. Hačenova, naravno, na ovaj način želi da istakne narativne odlike istorije, ali neprecizno korišćenje terminologije može dovesti do kontradiktornih izjava – ako istorija i fikcija uprkos „poroznom" karakteru zauvek ostaju jasno omeđene kao dve zasebne discipline, kako Linda Hačen sugeriše, onda ne može biti govora o istoj vrsti diskursa i razumevanja istorije kao „žanra" u istoj ravni sa romanom.

Metafizika unutrašnjeg iskustva

Čini se da je diskusija o narativnim odlikama istorije već iscrpljena, pomalo anahrona, i da je o ovom problemu gotovo sve već rečeno, kako sa stanovišta narativista, tako i umerenijih i konzervativnijih struja. Oznaka istoriografske metafikcije počela je da se koristi u najširem mogućem značenju tako da obuhvata gotovo sve savremene romane koji se iole

bave istorijom,[20] pa su se ubrzo kao alternativa pojavile nove kovanice, poput „metaistorijskog romana" Ejmi Elajas (Amy Elias) i „novog metarealizma" Mari-Luiz Kolke (Marie-Louise Kohlke). Primetno je da danas metafikcionalnost ne označava isto što i kod pisaca ranog postmodernizma – elementi metafikcije su prigušeniji, suptilniji i teže uočljivi,[21] a ideja o istoriografiji kao rekonstrukciji koju karakterišu istovetni narativni postupci kao u romanu uglavnom se vezuje za osamdesete godine prošlog veka. Zato se u savremenoj književnosti traže nove strategije, koje će dodatno pomeriti granice naše percepcije stvarnosti, a pisci poput Dona DeLila donose neke alternativne prikaze novog stanja svesti, dok pritom ne zanemaruju prethodnu tradiciju, već se na nju nadovezuju.

Kako smo videli, najveći broj teoretičara druge polovine 20. veka saglasan je u tome da do istorijskih saznanja možemo doći isključivo posredstvom priče, zbog čega su ona nužno nepotpuna i iskrivljena. Hejden Vajt zaključuje da problem narativizacije u istoriji nastaje zbog toga što nam stvarni događaji nisu dati u formi priče, a Fredrik Džejmson ističe da istorija nije tekst – istorija je nenarativna i suštinski neprikaziva, ali joj možemo pristupiti isključivo u formi teksta, te su tako i naše mogućnosti saznanja ograničene. Tako i Linda Hačen smatra da istoriju (stvarne događaje koji su se odigrali u prošlosti) možemo spoznati samo posredstvom njenih tekstualnih ostataka jer se narativizacija danas smatra osnovnim oblikom ljudske spoznaje. Videli smo, dakle, da ona ne dovodi u pita-

[20] O tome opširnije u: Duvall 2012: 3; Elias 2012: 24. Kako još Patriša Vo (Patricia Waugh) objašnjava, i sam termin „metafikcija" je „elastičan", te „obuhvata širok spektar romana" (Waugh 1984: 19).

[21] Suprotno ranijim metafikcionalnim strategijama ogoljavanja narativne strukture i fikcionalnosti kroz različite završetke romana ili otvoreno razbijanje iluzije, u savremenim romanima osetno je namerno prikrivanje narativne strukture, po uzoru na strategije koje tradicionalno koristi istoriografija – Mari-Luiz Kolke takav postupak naziva „novim (meta) realizmom", a Ejmi Elajas „postmodernom metafikcijom" (Kohlke 2004: 156, Elias 2012: 15-29).

nje stvarnost istorijskih događaja za razliku od teoretičara poput Žana Bodrijara, za koje je stvarnost samo konstrukcija. To možemo primetiti i u romanima istoriografske metafikcije – istina ili istine postoje, ali do njih vodi niz nepouzdanih tekstualnih tragova.

Ova struja mišljenja verovatno je najbliža poetici Dona DeLila, koji je i sam često u intervjuima insistirao na neispisivosti istorije, koja ostaje zauvek nedokučiva i podložna sumnji. DeLilo, međutim, u svojim romanima dopušta još jednu mogućnost – direktni susret sa istorijskom istinom koja se junacima ukazuje neposredno, nenarativno, kada im se u trenucima epifanije otvara put u polje svekolikog znanja. Dakle, iako u svetu DeLilovih romana istina i istorija pripadaju suštinski nenarativnim i neprikazivim kategorijama, likovima mogućnost spoznaje nije sasvim uskraćena – do istorijskog saznanja se katkad može doći uz pomoć čuda i misterije. Tako ponekad i sami nazivi romana, kao što su *Ratnerova zvezda, Vaga* (eng. *Libra*, horoskopski znak) i *Tačka Omega* upućuju na neku vrstu kosmičke „nadsvesti", odnosno na zvezde, astrologiju, i neku neobjašnjivu silu koja čoveka vodi do istine, što neodoljivo podseća na Šlegelovu definiciju istoričara kao proroka zagledanog u prošlost – sasvim nalik na astrologa, koji prošlost, sadašnjost i budućnost tumači uz pomoć zvezda i onostranog, ali i svoje imaginacije.

Slično kao kod Aurelija Avgustina, koji smatra da ljudsku dušu „treba osvjetljavati drugim svjetlom kako bi imala udjela u istini jer ona sama nije istina" (Augustin 1973: IV.xv.25), tj. gde ljudska misao može doći do istine jedino uz pomoć božije milosti, i u svetu DeLilovih romana proces ulaska u istoriju kao zajedničko „polje znanja" često mora da bude potpomognut nekom spoljašnjom, nevidljivom mističnom silom, ili čudom. Celokupno DeLilovo stvaralaštvo snažno je obeleženo njegovim katoličkim nasleđem,[22] i učenja Aurelija Avgustina

[22] O tome detaljnije u: Hungerford 2006: 343-80.

su važna za razumevanje njegove poetike, posebno njegova teorija o tome da su prošlost, sadašnjost i budućnost u ljudskoj duši kao pamćenje, gledanje i očekivanje (1973: XI.xx.26). Ova teorija zapravo dolazi još od Platona, koji je spoznaju istine shvatao kao sećanje na jedino istiniti svet ideja. Dok je Platon smatrao da se duša seća saznanja iz prenatalnog perioda, Avgustin je istinu posmatrao kao večno sećanje na Boga, pandan Platonovom svetu ideja. Avgustinova „metafizika unutrašnjeg iskustva", kako je definiše filozof Vilhelm Vindelband (Windelband 1978: 323), govori o tome da put spoznaje vodi kroz samospoznaju duše. U biti takvog učenja jeste ideja o jedinstvenom informacionom polju ili polju kolektivnog znanja, istorijskog znanja ili istine, koja je čoveku manje ili više dostupna kroz lično, unutrašnje iskustvo. Don DeLilo ovu filozofiju, u nešto izmenjenom obliku, pronalazi u učenju francuskog filozofa i sveštenika Pjera Tejara de Šardena (Pierre Teilhard de Chardin), koji se u prvoj polovini 20. veka nadovezuje na učenja neoplatonista i mistika. Za Šardena su ljudske misli združene u „noosferi" gde pokušavaju da dosegnu maksimalni nivo svesti, odnosno „tačku Omega", što je za ovog filozofa i teologa krajnji cilj ljudske istorije i evolucije (Chardin 2008: 182, 273).

Ova linija mišljenja posve je izolovana od ostalih teorija jer ima uporište u iracionalnom. Ona je ujedno izlaz iz odveć tekstualizovanog doživljaja stvarnosti i poziv na razmišljanje van nametnutih okvira logike koji od Aristotela rukovode naučnom teorijom. Avgustin kaže „veruj da bi saznao", i u DeLilovim romanima je za spoznaju istine katkad neophodno takvo otvaranje prema onostranom i čudesnom, kjerkegorski „skok u veru", što je jedini izlaz iz ništavila i začaranog kruga sumnje. Ipak, kod DeLilovih junaka takva vera u čudesno često prelazi u sujeverje, opsesiju ili paranoju, te oni počinju da traže značenja i tamo gde se ona ne mogu pronaći i povezuju nepovezivo, neretko i na najbanalnijem nivou. Tako je, na primer, mantra romana *Podzemlje* „sve je povezano" ujedno i

parodija društva koje u svemu pokušava da pronađe skriveno značenje i dublji smisao.

Dakle, u romanima Dona Delila zastupljene su gotovo sve pomenute teorije koje se bave odnosom istorije i fikcije. Jasno je, međutim, da su sve bez izuzetka prikazane u ironičnom svetlu, tako da se DeLilova poetika neprestano opire mogućnostima klasifikacije i svrstavanja u žanrovske okvire. Isto važi i za samog autora– iako je na prvi pogled tipičan predstavnik postmodernizma, mnogi kritičari ga radije predstavljaju kao modernistu, dok ga Harold Blum pak naziva „romantičarem transcendentalistom" (Bloom 2003: 2). Ipak, kako još Ihab Hasan podseća, jedan isti umetnik može u toku života stvarati i modernistička i postmodernistička dela (Hassan 1982: 264), i DeLilo je upravo takav pisac – u njegovim delima istovremeno prepoznajemo elemente različitih tradicija.[23] Namera ove studije, međutim, nije da odredi u kojoj meri DeLilo pripada modernoj, postmodernoj, romantičarskoj, ili bilo kojoj drugoj tradiciji, već da ispita šta nam elementi različitih tradicija i teorija koje autor manje ili više svesno koristi u svojim delima govore o ulozi istorije u njegovoj poetici.

DeLilo se u tom smislu, svojim jedinstvenim stilom približava idealu koji Ihab Hasan naziva „nezavisnom kritikom", otporom prema akademskim „izmima", školama i pravcima, a koji podrazumeva „neprestanu borbu perspektiva [...] priznavanje različitosti, heterogenosti, boravak u prostoru drugosti [...] prihvatanje marginalnosti, veštinu balansiranja na ivicama" (Hassan 1995: 161). Ako bismo želeli još preciznije da definišemo poetiku, ali i pomenutu „nezavisnu kritiku" koju Don DeLilo generiše u svojim delima, mogli bismo da pozajmimo frazu *both and neither* od njegovog kolege Džona Barta, još

[23] Zato možemo govoriti samo o elementima modernizma, postmodernizma, romantizma i transcendentalizma u svetu DeLilovih romana, ali ne i o autoru kao postmodernisti, modernisti ili romantičaru transcendentalisti.

jednog savremenog američkog pisca koga inspirišu paradoksi i kontradiktornosti. Naime, svaka od prethodno razmatranih teorija je u DeLilovim romanima razvijena do apsurda, ili pak prikazana kao sopstvena antiteza. Na primer, dok u romanu *Vaga* posmatramo Nikolasa Branča, penzionisanog agenta tajne službe CIA koji piše tajnu istoriju atentata na Džona Kenedija, kako proučava „sve" u vezi sa životom navodnog atentatora, Lija Harvija Osvalda – od njegovog dnevnika, preko stomatološkog kartona majke Osvaldovog ubice Džeka Rubija, sve do mikroskopskog prikaza Osvaldove tri pubične dlake (*L*, 181), beznadežno tragajući za istinom, ovaj neumorni prikupljač nam se može učiniti kao parodija svakog istoričara koji je uveren da se isključivo preko dokumentarne građe, naučnim metodom, može doći do istine. Naravno, Branča beskrajan niz nasumičnih činjenica iz „Izveštaja Vorenove komisije" neće dovesti ni do kakvog otkrića, i on je sve dalje od cilja što dublje ulazi u analizu te „džojsovske knjige o Americi" (*L*, 182). U liku Nikolasa Branča, ali i Voltera Vina Evereta, tvorca Osvaldove sudbine koji kuje zaveru o atentatu i upoređuje svoj zaplet sa zapletom romana, unapred ispredajući priču kojom se roman završava, očitavaju se i pomenuti elementi metafikcije, te se ova dva junaka mogu posmatrati kao dvojnici autora romana (Green 2008: 98), ali i kao svojevrsni istoričari koji koriste svoju moć „kreativne imaginacije" da popune prazna mesta u obilju kontradiktornih činjenica. U tom smislu *Vaga* je naizgled tipični primer romana istoriografske metafikcije kako ga definiše Linda Hačen.

Međutim, donekle u suprotnosti sa konceptom istoriografske metafikcije, ali i teorijama po kojima je spoznaja istine moguća samo u narativnom obliku, DeLilo uključuje i Džejmsonovu ideju o nemogućnosti narativnog prikazivanja istine i istorije na mestima gde nam likovi objašnjavaju koliko je teško govoriti istinu. Za Osvaldovu majku, na primer, to je nemoguć poduhvat, jer, kako kaže u svom svedočenju na sudu, „postoje priče unutar priča" (*L*, 450), pa se istina nikada ne može predstaviti u potpunosti.

Dakle, ni *Vaga* ni, kako ćemo kasnije videti, drugi romani Dona DeLila ne mogu se definisati ni kao romani istoriografske metafikcije,[24] ni kao istoriografski romani. Ono što bi se pomenutim teorijama, između ostalog, moralo dodati kako bismo što bolje razumeli DeLilovu poetiku jeste element iracionalnog, mističnog, nepojmljivog. „Pravi život nemoguće je svesti na izgovorenu ili pisanu reč, to ne može niko, nikada [...] Biografija od osam stotina stranica samo je beživotno nagađanje", zaključuje Ričard Elster u romanu *Tačka Omega* (23), koji možda najjasnije sumira suštinu DeLilove poetike. Pisanoj stvari život udiše imaginacija, i DeLilov prefinjen izraz upravo sopstvenim primerom pokazuje da je umetnost taj „božanski dah" koji čitaocu kroz unutrašnji doživljaj otvara pristup polju znanja, ili sveukupnog ljudskog iskustva koje zovemo istorijom.

[24] Kako Mirna Radin-Sabadoš zapaža, „roman *Vaga* je veoma složene višeslojne strukture, i daleko premašuje modele tekstualnosti koje analizira Hačionova, jer DeLillo stupa u područja koja iako imaju dodirnih tačaka sa problemima tekstualnosti, zapravo istražuju granice same predstave." (Radin-Sabadoš 2008: 78).

RAZOKVIRIVANJE: DELILO I MOĆ ISTORIJE

Romani Dona DeLila duboko su uronjeni u istoriju, tako da se ona u delima ovog autora može prepoznati ne samo u tematici, već i u pripovednim postupcima, karakterizaciji, ali i u samoj atmosferi romana. DeLilo u figuri istoričara prepoznaje onaj isti stvaralački potencijal kao u figuri romanopisca, a u strukturi priče strategije nalik na mehanizme istoriografije. No, to ipak ne znači da bismo mogli da izvedemo jednostavan zaključak da je za DeLila istoriografija žanr u istoj ravni sa žanrom političkog ili detektivskog romana, u ključu poetike istoriografije Hejdena Vajta. Istorija je za DeLila, kao i književnost, pokušaj sažimanja ljudskog iskustva, pronalaženja smisla u naizgled besmislenom i apsurdnom svetu, jer, kako i sam primećuje: „Dvadeseti vek je uglavnom nastao od apsurdnih trenutaka i događaja. [...] Takve stvari su kafkijanske" (American Absurd, 2004: 34). Kafkijanski je svet u kome turisti iz zabave dolaze u Bronks da fotografišu obolele beskućnike i uличne deponije, kao u DeLilovom *Podzemlju*. Svet koji svakog trenutka može da nestane u narandžastom oblaku u obliku atomske pečurke apsurdan je isto kao i svet u kome nedužni stradaju u masovnim terorističkim napadima u ime vere, ili od ruke usamljenih očajnika željnih slave – ukratko, svet u kome razvoj modernih tehnologija paradoksalno dovodi do konačnog prestanka komunikacije i razumevanja. Za Dona DeLila pomenuti događaji menjaju istorijsku svest, i on, kako i sam kaže, u svojim romanima upravo pokušava da pronađe trenutak začetka američkog apsurda (*Ibid*.).

DeLilo, dakle, čin pisanja posmatra kao ključan proces u definisanju takve nasumične, neuređene stvarnosti, ali i u pronalaženju sopstvenog mesta i uloge u takvom haotičnom sistemu, bilo da se radi o istoriji, bilo o fikciji. U jednoj rečenici romana *Mao II,* koja evocira DeLilovo objašnjenje da se pisanju posvetio kako bi naučio da razmišlja, junak Bil Grej kaže: „Jezik mojih knjiga me je oblikovao kao čoveka" (48). Čitajući romane Dona DeLila, stiče se utisak da prema istom mehanizmu jezik istorije kao narativa nad narativima oblikuje celokupan ljudski rod, ilustrujući akumulirano iskustvo kroz pojedinačne priče o ljudima u istoriji.

O istoriografiji se, međutim, ne može govoriti kao o žanrovskom okviru kada su u pitanju romani Dona DeLila, koliko god odlomci iz pojedinih romana, poput *Vage*, romana *Mao II, Podzemlja* i *Padača* upućivali na takav zaključak. *Vaga* se u tom smislu najviše približava istoriografiji jer sadrži pojedine pasuse koji su doslovno preslikani iz „Izveštaja Vorenove komisije" – u vidu dokumentacije o Osvaldovom bolničkom lečenju, svedočenja na sudu, isečaka iz Osvaldovog „Istorijskog dnevnika", pisama i opisa fotografija. Ipak, u DeLilovom romanu „činjenice" iz ovog dokumenta kojim je zaključena istraga o ubistvu Džona Kenedija gotovo neprimetno postaju elementi fiktivnog zapleta, udaljavajući se na taj način od istorijske istine i faktografskog pripovedanja. U *Vagi* se, nasuprot zvaničnoj verziji događaja, pojavljuje i drugi atentator, „čovek određenog imena, lica i nacionalnosti", i na taj način za DeLila „izgubljena istorija postaje labavo pletivo fikcije" (DeLillo, Assassination Aura, 2005: vii). Dakle, Don DeLilo u istoriografiji pronalazi uzor, tehnike i strategije koje, provučene kroz stvaralačku maštu autora, postaju pripovedni postupci koji katkad imitiraju naučni diskurs istorije, bez ikakve pretenzije da predstave novu istorijsku istinu. Stoga se o istoriji kao žanrovskom okviru u DeLilovom stvaralaštvu može govoriti samo uslovno, kao o njegovoj velikoj temi i nepresušnom izvoru inspiracije za pripovedanje.

Paralele koje DeLilo neprestano uspostavlja između istorijskog i imaginativnog diskursa, međutim, imaju višestruku funkciju. S jedne strane, DeLilo istoriju i fikciju, poput Henrija Džejmsa, posmatra kao discipline čiji je zadatak da ilustruju „prošlost ljudske akcije" (Džejms 2012: 53), ljudsko iskustvo, i na taj način unesu osećaj smisla i logike u svet apsurda. S druge strane, u romanima je uvek naglašen stvaralački princip, ideja o tome da se prošlost uprizoravanjem iznova kreira. U tom smislu kod autora posebno interesovanje pobuđuju najznačajniji istorijski događaji oko kojih se plete niz različitih priča i teorija zavere, zatim kontradiktornosti, nerazjašnjena ili nepopunjena mesta u istoriografiji, kada se istoričar kreće kroz šumu nepovezanih i nedovršenih podataka. Drugim rečima, konstrukivna imaginacija, koju Kolingvud uvodi u istoriografski pristup činjenicama, u DeLilovim romanima postaje spona između pripovedača i istoričara, ali i svih drugih istorijskih figura koje presecaju i (pre)usmeravaju tok istorije.

Upravo na ovom mestu pronalazimo neka od osnovnih pitanja u delima ovog autora – kako se postaje deo istorije i koji događaji i prema kojim kriterijumima ulaze u istorijski narativ. U romanu *Vaga,* koji se posebno fokusira na pomenute teme, Li Harvi Osvald u trenutku priključivanja zaveri oko atentata na Džona Kenedija razmišlja kako je on sada „čovek u istoriji" (149), i možda se upravo u toj zamisli krije istina o tragičnoj sudbini obe istorijske figure, atentatora i žrtve. U tom svetlu Osvalda možemo posmatrati i kao nusprodukt ili pak žrtvu društva u kome čin ubistva omogućava prelazak iz anonimnosti u istoriju. *Podzemlje* se vraća ideji o ubistvu kao inicijaciji u istoriju kroz prikaz Ričarda Henrija Gilkija, imaginarnog Teksaskog ubice sa autoputa koji serijskim ubistvima usamljenih vozača obezbeđuje svoje mesto u istoriji – poput Osvalda, i Gilki na ovaj način želi da postane „deo tuđe istorije" (*PZ*, 271). Fiktivni dečiji snimak ubistva sa autoputa tako

evocira sećanje na istorijski snimak Abrahama Zaprudera,[25] koji prikazuje ubistvo Džona Kenedija, trenutak kada predsednik biva pogođen u kolima koja nastavljaju da se kreću. DeLilov imaginarni Osvald i Gilki, ali i Beno Levin iz romana *Kosmopolis* (*Cosmopolis*, 2003)[26] i Hamad, mladi terorista iz romana *Padač*, nasilno ulaze u tok istorije, oni prodiru u istorijski narativ izmišljajući i izgrađujući sopstvenu ulogu u sistemu koji ne predviđa mesto za neprilagođene, za one koji su „opkoljeni drugim kulturama, drugim budućnostima, sveobuhvatnom voljom tržišta i kapitala i spoljnih politika" (*P*, 74), kako Hamad primećuje, pravdajući svoju ulogu u planiranju terorističkog napada na Svetski trgovinski centar u Njujorku.

Naravno, iako se isprva čini da romani Dona DeLila premeštaju krivicu sa pojedinca na društvo, relativizujući istorijsku istinu, to nije u potpunosti tačno, o čemu već postoje opsežne studije.[27] Stoga ćemo ovde kontroverzne i nekonvencionalne prikaze istorijskih ličnosti, kao što su Adolf Hitler i Li Harvi Osvald, i događaja poput nuklearnih proba i terorističkih napada prevashodno posmatrati u svetlu autorovih pripovedačkih strategija, kao uznemirujuće metafore koje nam mogu odškrinuti vrata istorije, koja ne postoji bez imaginacije istoričara koji opisuje njen tok, kao ni bez ljudi u istoriji koji se silinom svoje imaginacije upisuju u njene tokove.

No, takvo posmatranje DeLilovih romana ipak zahteva dodatno pojašnjenje. Bizarne paralele koje se uspostavljaju između Hitlera i Elvisa u *Belom šumu*, atentatora i žrtve u *Vagi*, romanopisca i teroriste u romanu *Mao II*, sportske

---

[25] Džon Duval snimak Teksaskog ubice sa autoputa naziva „jezivim duplikatom" („the eerie double") Zapruderovog snimka, poredeći devojčicu koja je snimila događaj sa Abrahamom Zapruderom, koji je snimio atentat na Džona Kenedija u Dalasu (Duvall 2002: 50).

[26] Za Zorana Paunovića i Beno Levin predstavlja svojevrsnog „teroristu" (Paunović 2008: 157).

[27] Videti npr. Cantor 1991: 39-62 i Lentricchia 1999: 1-6.

utakmice i nuklearne probe u *Podzemlju*, umetnosti i terora u *Padaču* i *Tački Omega*, svakako će izazvati neprijatnost kod čitalaca koji bi od autora očekivali da napravi eksplicitniji otklon od sveta svojih romana i jasnije izrazi sopstveni stav. Među takvim čitaocima su već pomenuti Džordž Vil za koga DeLilo predstavlja svojevrsnog književnog vandala, ali i Brus Boer, koji osnovnu slabost romana *Beli šum* pronalazi u DeLilovom neutralnom stavu prema Hitleru i estetici nacizma, jer, kako tvrdi: „Za njega [DeLila], kao i za Džeka Glednija, pitanje Hitlera jednostavno 'nije pitanje dobra i zla'" (Bawer 2003: 27). Jasno je da Boer u ovom radu pogrešno poistovećuje autora i likove u romanu, pa ovaj argument ne može ozbiljnije biti uzet u obzir, ali primer odlično odslikava suptilnost DeLilove slojevite parodije koja će katkad izmaći i najpažljivijem čitaocu. Razume se, ravnodušnost i manjak saosećanja prema istorijskim ličnostima i događajima ne pokazuje autor, već njegovi izmišljeni likovi, koji su neretko predstavljeni karikaturalno, komično, kako bi između ostalog doveli u pitanje savremene narativističke teze o relativnosti istorijske istine. Don DeLilo, kao „patolog postmodernizma", kako ga s pravom naziva Pol Kantor (Cantor 1991: 58), upravo kroz takva ekstremna, nasumična, u današnjem svetu neprihvatljiva poređenja ukazuje na neodrživost postmodernističkih tumačenja istorije, koja su se sasvim odvojila od stvarnosti i ljudskog iskustva.

Telo i duh istorije

U eseju „Moć istorije" (The Power of History, 1997) DeLilo kaže: „Roman će uvek ispitivati nepoznate male kutke ljudskog iskustva. Ali tu je i magnetna sila javnih događaja i ljudi koji stoje iza njih." Centralna osa DeLilovog romana često je događaj koji predstavlja prelomni trenutak u istoriji ili dovodi do promene istorijske svesti: u *Vagi* je to ubistvo Džona Kenedija, u *Podzemlju* pobeda Džajantsa i sovjetska nuklearna proba, u *Padaču* 11. septembar, dok rat u Iraku predsta-

vlja nevidljivi centar u romanu *Tačka Omega*. Zapravo, atentat na Kenedija je za Dona DeLila najveća prekretnica u američkoj istoriji, jer je upravo to vreme kada je, prema rečima ovog autora, „[k]ultura nepoverljivosti i paranoje počela da se razvija, utisak tajne manipulacije istorijom, i taj osećaj se pojačao tokom decenija, od Dalasa do Vijetnama do Votergejta do predvorja Iraka“ (American Absurd, 2004: 32), i stoga se često pronalazi u njegovim romanima, kao tema, motiv ili omaž. Na primer, DeLilov debitantski roman *Amerikana* završava se svojevrsnim „hodočašćem“ glavnog junaka Dejvida Bela u Dalasu, gde pre nego što se ukrca na let za Njujork obilazi mesta kojim se kretala Kenedijeva delegacija na dan atentata, bolnicu u kojoj je Kenedi preminuo i mesto sa koga je Osvald pucao:

> Ujutro sam krenuo u smjeru zapada po Ulici Main u centru Dallasa. Skrenuo sam desno u Ulicu Houston, lijevo u Ulicu Elm i rukom pritisnuo trubu. Držao sam je tamo dok sam prolazio pored Školskog spremišta knjiga, preko trga Dealey i ispod trostrukog podvožnjaka. Stalno sam trubio i po Ulici Stemmons i kod Bolnice Parkland. Stao sam na Love Fieldu i kupio dar za Merry. (*A*, 364-365)

Na dugom proputovanju kroz američki Srednji zapad, koje obuhvata najveći deo ovog romana, Dejvid, mladi direktor televizijske mreže, pokušava da se suoči sa sopstvenom prošlošću, ali putovanje očigledno ne može biti kompletno bez sagledavanja šire slike, zajedničke prošlosti i istorijskog nasleđa simbolično prikazanih u jednom od najtraumatičnijih trenutaka u američkoj istoriji kada je tragično nastradao Džon Kenedi, popularni predsednik i ikona savremene kulture. Zato Dejvid odlazi u Dalas, pandan današnjoj „Nultoj tački“ u Njujorku (*Ground zero*), u neku vrstu antiteze sveti-

lišta, gde želi da obeleži svečanost trenutka na svoj način, da trubeći u sirenu oda poštu tragično nastradalom predsedniku, ali i čitavom događaju koji je toliko snažno odjeknuo širom sveta. Završni redovi *Amerikane* tako predstavljaju neku vrstu prologa koji najavljuje istorijsku temu koja će se sporadično ponavljati u narednim delima, kao u romanu *Running Dog* (1978), gde jedna junakinja devet godina ne može da prestane da čita „Izveštaj Vorenove komisije", zatim u romanu *Beli šum*, u kome se javlja u vidu parodije američkog društva, dok u *Vagi* ne postane samo središte romana. Čini se, međutim, da Dejvid Bel nije jedini koji trubeći u sirenu pokušava da prizove duhove prošlosti. Moguće je da i sam autor na ovaj način pravi lični omaž događaju koji ga je „stvorio" – naime, upitan da li bi u svojim delima izmislio atentat na Kenedija da se nije dogodio, DeLilo u jednom intervjuu kaže: „Možda je to stvorilo mene [...] Tako da je moguće da ne bih postao ovakav pisac da nije bilo atentata" (DeCurtis 2005: 56).[28]

Zaista, DeLilo će u mnogim potonjim romanima isticati važnost ovog istorijskog događaja kroz različite strategije. U *Podzemlju* se, na primer, atentat poredi sa pobedom „Džajantsa" iz 1951. godine:

> [...] I tako joj je Sims ispričao o Tomsonu i Branki i o tome kako ljudi i danas, četrdeset godina kasnije, ponekad zapitaju jedni druge: Gde si bio kada je Tomson istrčao homera? Ispričao joj je kako su neki od nas zaustavili taj trenutak i sačuvali ga verno uobličenog [...] o tome kako su mnogi ljudi koji nisu bili na toj utakmici tvrdili da jesu i kako su neki od njih

[28] Zanimljiv je i DeLilov komentar o tome da kada je pisao roman Amerikana nije mogao ni da zamisli da će se nekoliko godina kasnije kretati sličnim putevima kao Dejvid Bel, tokom priprema za pisanje romana koji se bavi atentatom na Kenedija (DeLillo 2016).

> sasvim iskreno verovali da su bili tamo pošto je u tom događaju bilo dovoljno pritajene moći da ljude navede da veruju da su tog dana bili na Polo Graundsu, jer kako su inače mogli da sve to osećaju tako snažno na svojoj koži.
>
> „Misliš, kao ono s Kenedijem. Gde ste bili kada je ubijen Kenedi?"
>
> Glasik reče: „Kada je Dž. F. K. bio ubijen, ljudi su se zavukli u kuće. Gledali smo televiziju u zatamnjenim sobama i telefonom razgovarali s prijateljima i rođacima. Ali kada je Tomson istrčao homera, ljudi su pohrlili napolje. Poželeli su da budu zajedno. [...]" (*PZ*, 97)

Odlomak razmatra uticaj važnih istorijskih događaja na ponašanje ljudi, efekat koji „pritajeno" moćni događaji, poput sportske utakmice, i centralni istorijski događaji, kao što je atentat na predsednika, proizvode u ljudskoj svesti. Takvi događaji postaju važne vremenske odrednice, oni povezuju i mapiraju prostore sećanja, do granice kada gube status događaja i sve više počinju da se posmatraju kao doživljaji. Tomsonov houmran i atentat na Kenedija prevazilaze sferu kolektivnog pamćenja i prerastaju u duboko lične doživljaje, i stoga ih junaci „osećaju tako snažno na svojoj koži", kao da su im prisustvovali, te o njima još dugo ispredaju priče i legende.

Smeštena u istu ravan, u prostor sećanja svih junaka u romanu, ova dva naizgled nepoveziva istorijska događaja koja su izazvala različite reakcije – izlazak na ulice, odnosno povlačenje u domove – u suštini imaju istovetnu funkciju – da istoriju prikažu kao prostor zajedništva i povezanosti sa drugima. Roman koji na različite načine sugeriše da je „sve povezano", neprestano uspostavlja paralele između nasumičnih događaja i pojava, pa tako pobedu „Njujork džajantsa" u *Podzemlju* prati i senka nuklearne eksplozije, koja naizgled nije ni u kakvoj

vezi sa sportskim događajem – jedino što ova dva događaja povezuje, reklo bi se, jeste to što su se dogodili na isti dan – trećeg oktobra 1951. godine. U DeLilovom svetu pak paralele nikada nisu nasumične, već naprotiv, pažljivo promišljene, ali autorov neobičan izbor istorijskih događaja i ličnosti koje su najviše uticale na razvoj američke svesti, iz svih sfera ljudske delatnosti, nije u skladu sa zvaničnim istorijskim prikazima, jer, konačno, ni sam autor nije istoriograf. Suprotstavljanjem raznorodnih događaja autor dočarava svoj umetnički doživljaj istorije kao zajedničkog polja znanja na kome se temelji ljudsko iskustvo. Isti postupak će ponoviti i u romanu *Padač,* kada pitanje „Gde ste bili kad se to dogodilo?" (112) priziva u sećanje ne samo stravične trenutke terorističkog napada na Svetski trgovinski centar, već i druge važne trenutke u istoriji obrađene u prethodnim romanima, koji poput Tomsonovog houmrana i atentata na Kenedija prodiru „negde pod kožu" (119) i postaju deo zajedničkog sećanja.

Zbog autorovog ponavljanja čitavih rečenica i slika iz romana u roman, što Tomas Hil Šob definiše kao „narativni *déjà vu*" (Schaub 2011: 75),[29] poput iskustva koje se „oseća na koži" ili ulazi „pod kožu", na primer, stiče se utisak da DeLilo zapravo sve vreme piše jedan isti roman u kome istorija postaje velika metafora ljudskog iskustva koje, po rečima Henrija Džejmsa, „nema granica i nikad nije potpuno", te „hvata u svoje tkanje svaku česticu iz vazduha" (2012: 59-60). Pripovedni postupci u romanima Dona DeLila upravo odaju ovakvo modernističko viđenje umetnosti pisanja romana, kao i umetnosti uopšte, u kojoj je važan svaki pojedinačni utisak o životu.

U pomenutom eseju „Moć istorije" DeLilo otkriva koji su pak njega utisci inspirisali da u *Podzemlju* suprotstavi događaje različitih istorijskih razmera i važnosti. Govoreći o nači-

[29] Šob ovde govori o ponavljanju u okviru romana *Podzemlje,* ali bi se njegova ideja slobodno mogla primeniti na čitav DeLilov opus.

nu na koji je dolazio do pojedinih ideja za roman *Podzemlje*, on u ovom eseju navodi kako ga je proučavanje arhiva, između ostalog, dovelo do naslovne strane *Njujork tajmsa* od 4. oktobra 1951, na kojoj su se našla dva takva događaja, jedan do drugog, sa propratnim tekstom istovetne dužine – *Džajantsi osvajaju šampionat* i zlokobni *Sovjeti testiraju atomsku bombu*. On u pomenutom eseju kaže: „Šta sam uočio u ovim suprotstavljenim događajima? Dve vrste konflikta, razume se, ali još nešto, možda više stvari [...] Najpre, međutim, moć istorije [...] Osećaj istorije." (The Power of History, 1997). Tako će se ova naslovna stranica naći u *Podzemlju*, gde će poslužiti kao polazna tačka za dalja razmatranja istorije kao prostora zajedničkog iskustva. Naslovna stranica ujedno postaje i metafora istorije koja odbija da bude isključiva, i koja se može približiti istini jedino sakupljanjem što više pojedinačnih iskustava o ljudima i događajima u istoriji, a ne istorijskim ličnostima i događajima. Nakon pobede Džajantsa sportski komentator Ras Hodžis razmišlja:

> Nije li sasvim moguće da će ovaj trenutak na sredini veka prodreti ljudima pod kožu trajnije no sve velike odsudne strategije uglednih vođa, čeličnih generala s naočarima za sunce – trajnije no sve one unapred iscrtane vizije koje nam prodiru u snove? (*PZ*, 61)

i zaključuje da to jeste ljudska istorija „čije telo i duh jačaju prožeti snagom ove naše stare, pouzdane igre" (*Ibid.*). Drugim rečima, „telo i duh" istorije čine ljudski doživljaji koji često prolaze ispod radara istoriografije, a koji zajedno sa centralnim istorijskim događajima učestvuju u izgradnji zajedničkog nasleđa i iskustva. Zato se u ovom romanu prepliću priče koje se čine nespojivim, istorija i kontraistorija, junaci poput šefa FBI Edgara Huvera, komičara Lenija Brusa, ikona popularne kulture Litl Ričarda i Mika Džegera, između kojih DeLilo pro-

nalazi čudne ali i čudesne paralele kako bi kroz svet svojih romana dočarao moć istorije, istinu koja izmiče zvaničnim istoriografijama.

Mogućnost uprizoravanja jedne takve sveobuhvatne istorije, međutim, dovodi se u pitanje na kraju *Podzemlja*, kada gotovo svi likovi zauzimaju svoje mesto u virtuelnom prostoru, koji samo na prvi pogled podseća na zamišljenu idealnu istoriografiju koja ništa i nikoga ne izostavlja. Možda upravo internet, ta ogromna i nepregledna baza podataka u kojoj su svi likovi zauvek dostupni i međusobno povezani banalnom logikom računara, pokazuje svu jalovost ideje o mogućnostima uprizoravanja istorije u faktografskom smislu. Do sličnog zaključka vodi i *Vaga*, u kojoj ni „Izveštaj Vorenove komisije", koji pojedini kritičari smatraju pretečom kompjuterskih baza podataka (npr. Herbert 2010: 292-293), ni obilje činjenica i forenzičkih dokaza, nisu dovoljni za zaključivanje priče.

Čovek u istoriji

Prodor u istoriju, odnosno u sistem, jedno je od DeLilovih velikih pitanja, pa se u njegovim romanima susrećemo sa plejadom likova koji na različite načine obezbeđuju svoje mesto u istoriji. Sa jedne strane, tu su izmišljene i stvarne istorijske ličnosti, političari, umetnici, poznati novinari i reporteri, dok na drugom kraju stoje takozvane „nule u sistemu" (*L*, 151), nevidljivi otpadnici od društva koji, kako je pomenuto, nasilno prodiru u istorijske tokove. Zbog takvog uključivanja likova i događaja iz najrazličitijih sfera delatnosti pojedini kritičari u DeLilovim romanima prepoznaju „odsustvo želje za diskriminacijom ili isključivanjem" (Boxall 2008: 44), a jedan od efekata koji takav pripovedni postupak proizvodi jeste iluzija stvarnosti, odnosno utisak da se roman ne bavi izmišljenim, već stvarnim, istorijskim ličnostima i događajima.

Likovi i događaji u DeLilovim romanima, međutim, „istorijski" su samo u onoj meri u kojoj se njihovo ime pomi-

nje u istorijskim arhivama i dokumentima, i koji u svet romana, između ostalog, ulaze u cilju stvaranja iluzije stvarnog sveta, ali njihov portret u romanu uvek je umetnička, izmaštana slika, koja u određenoj meri iskrivljuje zvanične podatke. U eseju „Moć istorije", DeLilo upravo piše o ovoj nepremostivoj razlici između istorije i fikcije:

> Pisac ne želi da vam priča ono što već znate o velikim, hrabrim, nemoćnim i okrutnim ljudima. Roman se podvlači pod kožu istorijskih ličnosti. Daje im znojave dlanove i kijavice i veš sa flekama od urina i rečenice skrivene od javnosti i užas besanih noći. Tako se proširuje svest i ljudska istina se posmatra u novom svetlu. (The Power of History, 1997)

Samog autora, reklo bi se, najviše zanima upravo proširivanje svesti i iskustva, odnosno mogućnost da se do istine skrivene od zvanične istoriografije dođe putem imaginacije, umetničke produkcije. Kao i za Vejna Buta, i za DeLila mogućnost uvida u misli likova, čija je svest "prozirna", predstavlja ne samo "distinktivnu odliku", već i jednu od najvažnijih privilegija književne pripovesti u odnosu na istoriografsku. Uvidom u imaginarne, naslućene misli i osećanja učesnika savremene istorije, istorijskih i neistorijskih ličnosti, dolazi se do dublje, ili opštije istine, koja je u DeLilovom romanu često direktno suprotstavljena faktografskoj istini.[30]

Dve najupečatljivije istorijske ličnosti koje u DeLilovom stvaralaštvu postaju veće i „istinitije" od same istorije jesu Džon Edgar Huver iz *Podzemlja* i Li Harvi Osvald iz *Vage*,

[30] O tome govori i jedan lik u romanu *Great Jones Street*, profesor „latentne istorije": „Potencijalni događaji su često značajniji od stvarnih događaja. Stvarni događaji koji prolaze neopaženo često su važniji od zabeleženih događaja, bili oni stvarni ili mogući." (75).

arhetipske figure DeLilove proze čije se reinkarnacije pojavljuju i u drugim romanima, ukazujući upravo na neke opšte principe koji se ponavljaju kroz ljudsko iskustvo i istoriju. Kao čovek koji je najveći deo života proveo kao direktor Federalnog istražnog biroa, Edgar Huver je predstavnik moćnika, arhitekata američke ali i globalne istorije i politike. Iako se kao lik pojavljuje tek u romanu *Podzemlje*, prisustvo ovog čoveka „za koga je iskrivljivanje života stvarnih ljudi bila stvar birokratske rutine" (The Power of History, 1997) oseća se u pričama i sudbinama agenata FBI još u romanu *Vaga*, u kome se i misteriozna moćna figura direktora arhiva Centralne obaveštajne službe, koji naručuje pisanje alternativne istorije o Kenedijevom ubistvu, a koga Branč pominje kao „Direktora", može posmatrati i kao neka vrsta Huverove reinkarnacije. Ipak, Džon Edgar Huver svoje puno obličje u DeLilovom opusu dobija tek u *Podzemlju*, gde, uprkos tome što nema ulogu u središnjem zapletu, predstavlja jednu od najmoćnijih figura u romanu. Ajra Nejdel označava ga kao „sumorno prisustvo" (Nadel 2002: 183-184) zbog ozbiljnog i turobnog tona koji unosi u atmosferu romana, ali kako njegova aura okružuje veoma važnu epohu američke istorije u kojoj je u najvećoj meri izgrađen i definisan savremeni američki identitet, on je ujedno i tvorac ljudskih sudbina i istorije, odnosno „moćno sveprisustvo", a sa tačke gledišta metafikcije i jedan od dvojnika autora romana.

Edgara Huvera upoznajemo kroz dve epizode u *Podzemlju*: na samom početku romana, na bejzbol utakmici Džajantsa i Dodžersa oktobra 1951, i na Crno-belom balu Trumana Kapotea 1966. godine. U oba navrata, on je okružen slavnim ličnostima, koje su za njega „vodeći duhovi epohe, muškarci i žene koji su predstavljali neophodan začin duha vremena" (*PZ*, 567), odnosno ljudi koji zajedno sa njim oblikuju istoriju. Međutim, iako je i sam jedna od centralnih ličnosti 20. veka, DeLilov Edgar pati od kompleksa inferiornosti, što je još na početku simbolično nagovešteno rečenicom „Osetljiv je na

svoju visinu [...]" (18), dok će kasnije u romanu, na Kapoteovom maskenbalu, na površinu izbiti još neke slabosti prvog čoveka Biroa, u čijoj je biti neprevaziđen Edipov kompleks i suzbijanje nagoveštene homoseksualnosti: „Konflikt. Priroda njegove žudnje i neumoljiva nastojanja da razotkrije homoseksualce u vladi. Tajna njegove žudnje i odbijanje da joj se pokori." (584). Njegov opsesivni strah od bacila, „nevidljivih oblika života" (18) i želja za belom sobom u Birou, sigurnom poput majčine utrobe, gde bi „mogao da provodi vreme kada bi se osetio ranjivim spram sila kojima je bio okružen" kao „[u]šuškano mezimče mamice Huver" (570, 575) otkriva uzroke njegovog grozničavog punjenja dosijea stvarnim i izmišljenim tajnim podacima u magnovenju paranoje, koji očigledno sežu duboko u detinjstvo.

Još jedan razlog Huverovog bespoštednog progona neistomišljenika jeste njegovo suštinsko nerazumevanje duha vremena. Paradoksalno, iako je i sam čovek koji „otelotvoruje kontrast i kontradiktornosti" (Nadel 2002: 183-184), njegov vojnički um ne prihvata novi koncept stvarnosti u kojoj pojmovi postaju porozni, hibridni. I ovaj aspekt njegove ličnosti jasno vidimo na Kapoteovom maskenbalu, na koji dolaze i neke slavne ličnosti njujorške kontrakulture, poput Endija Vorhola, zbog kojih Huver oseća nelagodu, dok je na utakmici mnogo opuštеniji u društvu poznatih i priznatih pevača, zabavljača i biznismena. Osećaj nelagodnosti se pojačava sa dolaskom fiktivne kostimografkinje Tanje Berenger. Dok čeka da mu Tanja namesti masku, Huver razmišlja o njenom „povelikom" dosijeu: „U različitim prilikama bila je optuživana da je lezbejka, socijalista, komunista, narkoman, raspuštenica, Jevrejka, katolikinja, crnkinja, imigrant i vanbračna majka" (*PZ,* 571), pri čemu bubašvaba koja izviruje iz njenog džepa otelotvoruje njegove fobije i simbolično predstavlja pretnju njegovom utvrđenom sistemu vrednosti. Kako primećuje Žizel Manganeli Fernandes, Huver ne može da prihvati raznovrsnost – sve u njegovom okruženju je bele boje, od stva-

ri do ljudi (Fernandes 2005: 77, 79), a na sličan način razmišlja i Klajd Tolson, „drugi čovek" Biroa i Edgarov verni pratilac, za koga maskenbal „najavljuje nastavak kenedijevskih godina. U kojima su čvrsto utvrđene kategorije počele da deluju nevažno. U kojima je postalo moguće nekakvo fluidno kretanje" (*PZ*, 582). Za Šefa i Juniora, kako u romanu jedan drugog zovu „od milošte", sve je povezano: „Demonstranti protiv rata, kradljivci đubreta, rok-sastavi, promiskuitet, droga, kosa." (587) – i sve je to deo jedne velike zavere, protiv koje se oni bore ne birajući sredstva: od sastavljanja lažnih dosijea do političkih progona i ubistava. Između ostalog, u romanu je nagoviješteno da je i poznati komičar i društveni kritičar Leni Brus ubijen po Huverovom nalogu, kada Klajd razmišlja o razmerama Huverove odmazde: „[...] počelo je da se šuška. Jeste li čuli. Lenija su ubili tajanstveni ljudi iz krugova vlasti." (*PZ,* 585). Nagoviještena ubistva političkih neistomišljenika u *Podzemlju* umnogome podsećaju na nerasvetljena politička ubistva u vezi s atentatom na Kenedija, koja su pedantno nabrojana u romanu *Vaga* (57-58), pa se stiče utisak da iza njih takođe stoji prvi čovek Biroa, koji bi se u tom romanu možda mogao okarakterisati kao nevidljivo prisustvo.

Podzemlje nam, dakle, daje uvid u Huverove najdublje tajne, strepnje i strahove, pokazujući da se istorija zapravo „kuva" u podzemljima ljudske svesti, koja čuvaju tajne skrivene od istoriografije. Huverovu „religioznu" odmazdu „iz srednjeg veka" (*PZ*, 585) pobuđuje hiljadu protivrečnih poriva sa kojima on kao ljudsko biće Edgar, a ne prvi čovek Biroa Huver, pokušava da se izbori. Kada Klajd kaže: „Svaka zvanična tajna u Birou rađala se u krvi Edgarove duše" (584), postaje kristalno jasno da se i celokupna istorija rađa i oblikuje u ljudskoj duši, iz unutrašnjih konflikata kojih često nismo svesni. To je ono prećutano u istoriografiji što nam može otkriti samo umetnik, romanopisac, koji ljude u istoriji prikazuje kao robove strasti i tako istoriju predstavlja u novom svetlu, te proširuje svest i iskustvo čitalaca. Na taj način, kroz priče pojedinačnih ljudi

u istoriji sagledavamo istoriju ljudske duše, čija mračna strana ima posebnu vrstu magnetne privlačnosti za pisca, vazda zainteresovanog za skrivene, neosvetljene kutke ljudske svesti.

Razumevanje mračne strane istorije zasigurno spada u osnovne zadatke velikih romanopisaca, i Don DeLilo nije izuzetak. Kao jedan od glavnih uzroka sve apsurdnijeg i banalnijeg zla u savremenom svetu on prepoznaje nepremostivi jaz između bogatih i slavnih na jednoj i nesrećnih i zaboravljenih na drugoj strani, koji se neprestano produbljuje. Uz Kapoteov Crno-beli bal, „[b]ožansko okupljanje pet stotina ljudi [...] isključivo uz pozivnicu" (*PZ*, 570), koji predstavlja samu elitu američkog kulturnog života šezdesetih godina, *Podzemlje* istovremeno prikazuje i naličje ovog miljea, kroz epizode o ljudima van glavnih istorijskih tokova, nevidljivim za sistem i za istoriju. Klajdova razmišljanja o ličnostima „miropomazanim i predodređenim za uspeh, sa aurama nalik na one kraljeva Inka", koji nose „znake astralne svetlosti" (580-581), možda najjasnije u romanu prikazuju duh vremena i rađanje kulta slavnih ličnosti koje počinju da se doživljavaju kao božanstva, kasta nedodirljivih.

I u drugim romanima DeLilo posvećuje posebnu pažnju ovom fenomenu koji postaje novi-stari izvor konflikta u svetu. U romanu *Vaga,* na primer, Džon Kenedi je predstavnik nedodirljivih, on poput sveca „sija na većini fotografija" dok „[m]i nismo zreli, energični, harvardovci, svetski putnici, bogati, zgodni, srećni, duhoviti. Savršenih belih zuba", kako razmišlja Gaj Banister, jedan od pripadnika parapolitičkih snaga, koga „iritira i sam pogled na njega", Kenedija (67-68). Slike savršene sreće, bogatstva i samodovoljnosti „miropomazanih" izazivaju sve koji ne pripadaju najužem krugu odabranih, i ta nevidljiva ali neprobojna ograda predstavlja otvoreni poziv na prestup izopštenih, agresivni prodor u sistem koji u DeLilovom *Podzemlju* simbolizuje upad „Đubretarske gerile" na Kapoteov maskenbal. Grupica demonstranata koji nenajavljenim performansom na maskenbalu izražavaju nezado-

voljstvo postojećim režimom i agresivnom politikom ujedno nagoveštava i predskazuje proteste mnogo ozbiljnijih razmera, koji će ubrzo prerasti u strahovite terorističke napade, čijom se prirodom DeLilo posebno bavi u romanima *Mao II* i *Padač*.

Odnos centra i margine, „važnih" poznatih ličnosti i onih drugih, koje istoriografski radar ne registruje, slikovito je predstavljen i u sceni romana *Vaga* u kojoj Džon Vejn dolazi u posetu marincima u pauzi između snimanja dva filma. Dok slavnog glumca fotografišu za vreme ručka u menzi, Li Harvi Osvald stoji u hodniku, uvek van glavnih tokova, i pita se „da li će se on videti u pozadini, u prolazu, kako se osmehuje" (93). Navedena Vejnova fotografija sa marincima i Osvaldom koju DeLilo uključuje u priču zaista postoji,[31] mada se Osvaldovo lice ne vidi jasno, pa tako ni osmeh o kome razmišlja. Ipak, Osvaldova nehotice uhvaćena mutna figura na fotografiji Džona Vejna upravo predstavlja njegov slučajni prodor u istoriju „velikih" ljudi, a izmaštani osmeh zlokobno predskazuje kasnije događaje u romanu, sugerišući da istoriju čine i anonimni „mali" ljudi o kojima bi se zapravo mogli napisati tomovi, samo da nisu u potpunosti izostavljeni iz istoriografskih dokumenata. Kako autor i sam primećuje u jednoj raspravi:

> Da je Osvald zaista toliko beznačajna osoba [u odnosu na Kenedija], Izveštaj Vorenove komisije ne bi brojao 26 tomova koji bi mogli da vam slome kičmu. On je bio čovek koji je za kratkog života uspeo da napravi neverovatnu ličnu istoriju, prepunu incidenata i promenljivih okolnosti. (American Absurd, 2004: 34)

Međutim, Osvaldova lična istorija, zaključujemo iz *Vage*, ostala bi nepoznanica da nije bilo njegove odluke da nasilno pro-

[31] Fotografija je najverovatnije snimljena između 15. januara i 7. marta 1958. godine (Fitzpatrick 2008: 21).

dre u glavne istorijske tokove, ali ni slučajnog spleta okolnosti koje katkad na neobjašnjiv način osvetle usamljene figure iz senke.

DeLilo se figurom nasilnika koji napada sistem bezumnim zločinima, bavi i u drugim romanima u pokušaju da pronađe klice sve bizarnijeg zla koje čini središte zapleta savremenog istoriografskog narativa, koji u jednom trenutku prestaje da se povinuje Aristotelovim principima verovatnoće i nužnosti, pa postaje neverovatniji i od same fikcije. Zapravo, ideju o američkoj stvarnosti čudnijoj od fikcije još početkom šezdesetih godina formuliše Filip Rot, objašnjavajući da savremeni američki pisci imaju težak zadatak da razumeju i prikažu na uverljiv način američku stvarnost, koja „neprestano prevazilazi naše talente", te je u neku ruku sramota za „oskudnu maštu" pisca (Roth 1977: 34). Za Dona DeLila prelomni trenutak u kome stvarnost nadilazi imaginaciju jeste atentat na Džona Kenedija, „sedam sekundi koje su slomile kičmu američkog veka" (*L*, 181), a atentator Osvald, koji je „postao prvi od onih belih zamišljenih mladih ljudi koji planiraju ubistvo poznate ličnosti – predsednika, predsedničkog kandidata, rok zvezde – kako bi kanalisali svoju usamljenost i očaj" (American Absurd, 2004: 34), preteča nasilnika koji ubistvom osigurava svoje mesto u istoriji. Otuda DeLilovo veliko zanimanje za jednu od najomraženijih figura u američkoj istoriji, koja u romanu *Vaga* dobija atribute ljudskosti. Reklo bi se da je za DeLila razumevanje, a ne odbacivanje zločinca, razume se, uz puno uvažavanje žrtve, jedini put suočavanja i prihvatanja istorijskog nasleđa i iskustva, te Osvald dobija svoje reinkarnacije i u drugim DeLilovim romanima, koji figuru zločinca osvetljavaju sa različitih strana. Za Stejsi Olster Osvald je „prototip" koji inspiriše na zločin kako DeLilovog poremećenog „Teksaskog ubicu sa autoputa" iz *Podzemlja,* tako i poludelog Bena Levina iz *Kosmopolisa* (2011: 10), a ovom nizu bismo slobodno mogli dodati i Hamada, mladog teroristu iz romana *Padač,* čiji lik DeLilo upravo temelji na Osvaldu.

Dakle, likovima poput Edgara Huvera, koji stvaraju i prekrajaju istoriju, DeLilovi romani suprotstavljaju otpadnike od sistema i istorije, likove koji u svom sobičku, nevidljivi i nepoznati, planiraju nasilan prodor u istoriju. U romanu *Padač* susrećemo se sa mladim Hamadom u trenutku kada se priključuje grupi terorista koji planiraju da izvrše napad na Svetski trgovinski centar: „Hamad je gurao kolica kroz supermarket. Za te ljude on je bio nevidljiv, a i oni su za njega polako postajali nevidljivi [...] jer on je u suštini bio niko niotkuda." (151-2). Na sličan način razmišlja i Li Harvi Osvald, dok u *Vagi* ogorčeno ponavlja kako je „nula u sistemu" (151, 357), nakon čega pokušava da sebi prereže vene. U romanu *Podzemlje* to je Ričard Henri Gilki, „Teksaski ubica sa autoputa", koji sa svoje četrdeset dve godine radi na kasi u supermarketu, i razmišlja kako da postane „deo tuđe istorije", a u *Kosmopolisu* Ričard Šits, alijas Beno Levin, koga je sistem sveo na „beznačajan tehnički element". I u drugim DeLilovim romanima, kao što je na primer *Mao II,* susrećemo se sa sličnim mračnim, promašenim figurama koje napadaju sistem koji ih ne prepoznaje, a koje nas podsećaju na banalnost i apsurdnost zla koje se ukorenilo u savremenom svetu. U ovom romanu to je Džordž Hadad, koji za razliku od Osvalda, Gilkija, Levina i Hamada sam po sebi ne izaziva saosećanje čitaoca, već traži pravdu za odbačene ukazujući na, kako smatra, duboko pogrešne vrednosti na kojima se temelji zapadna civilizacija koja je sebi dodelila ulogu prosvetitelja.

Najuočljivije paralele se pak mogu povući između Osvalda i Hamada, mladića koji su gotovo opsednuti idejom o sopstvenoj isključenosti iz glavnih društvenih tokova. Najpre, i Hamad i Osvald opsesivno razmišljaju o tome kako da sebe učine vidljivim za sistem, ali kako nisu dovoljno snažne figure, oni postaju instrumenti u rukama drugih, mračnih sila o kojima imaju samo delimično znanje, a koje upravo manipulišu izgubljenim očajnicima poput njih. Zatim, Osvald zamišlja kako će njegov život dobiti svrhu priključivanjem nekoj tajnoj

komunističkoj organizaciji: „Pronaći će neku komunističku ćeliju [...] Oni će mu dati zadatke koje treba da izvrši, noćne misije koje zahtevaju inteligenciju i tajnovitost. Nosiće tamnu odeću, preskakaće krovove na kiši“ (*L*, 35, 37). Hamad na isti način hrli u „kuću sledbenika“ (*P*, 76), gde krvnom zakletvom na ubijanje Amerikanaca njegov život konačno dobija smisao: „Primali su naloge najvišeg džihada, naloge da proliju krv, svoju i tuđu.” (*P*, 153). Osvaldovo zadovoljstvo pri pomisli na to da je priključivanjem zaveri postao „čovek u istoriji“(*L*, 149) oseća se i kod Hamada: „Nosio je bombaški prsluk i znao da je sada konačno postao čovek, spreman da prevali put do Boga.“ (*P*, 152). Njihove misli su toliko slične da se katkad čini da je reč o jednom istom (anti)junaku koji samo silno želi da oseti da negde pripada. Hamad je došao u Ameriku da stekne tehničko obrazovanje i da se asimiluje u društvo kako bi se što bolje pripremio za samoubilački teroristički napad, međutim „[l]etačka obuka nije mu išla od ruke“ (*P,* 151) – isto kao što ni Osvald u *Vagi* ne pokazuje zavidne veštine u ulozi marinca. Osim toga, oni ne uspevaju da se integrišu u društvene tokove, iako o tome potajno maštaju:

> Vozio je micubiši pospanim ulicama. Jednoga dana, čudno, video je automobil u koji se strpalo šestoro-sedmoro ljudi, i svi su bili mladi, možda dečurlija sa koledža, momci i devojke. Da li bi mogao da izađe iz svog automobila i uđe u njihov? (*P*, 152)

Šta sprečava Hamada da se asimiluje i izađe iz izolacije i šta on to vidi u mladićima i devojkama u automobilu što ga istovremeno privlači i odbija? S jedne strane, on se susreće sa jednom novom kulturom čiji se sistem vrednosti u velikoj meri razlikuje od njegovog. To je ujedno i pretnja za njegov već izgrađeni sistem koji bi u susretu sa Drugim mogao da se poništi, posebno zato što se on unapred doživljava kao kolonizator: „Ti

ljudi koji džogiraju u parku, gospodari sveta. Ti starci koji sede u ligeštulima, sa kapicama za bejzbol i belim telima izbrazdanim venama, oni upravljaju našim životima." (*P* 153). Džozef Konte upravo u toj „netrpeljivosti prema globalizaciji i zapadnoj tehnokratiji" uočava zajedničku crtu DeLilovih nasilnika (Conte 2008: 187). Međutim, ironija je u tome što ni Hamad ni Osvald zapravo nemaju izgrađen sopstveni sistem vrednosti, pa se u pozadini njihovih razmišljanja često krije tuđa propaganda, zasnovana na neistinama koje oni tako mladi, usamljeni i ranjivi nisu u stanju da prepoznaju.

S druge strane, Hamad silno želi da se uklopi u sistem, ali strahuje da neće biti prihvaćen, zato što na globalnom planu zapadna civilizacija, po njegovom mišljenju, ne prihvata drugost, odnosno sve koji nisu „zreli, energični, harvardovci, svetski putnici, bogati, zgodni, srećni, duhoviti," kako je nagovešteno još u *Vagi*. Govoreći o osećaju „izgubljene istorije" (*P*, 74), Hamad ujedno govori i o ukradenoj budućnosti, jer oseća da nikada neće uspeti da se integriše u glavne društvene tokove.

Sličnu bojazan izražava i Beno Levin u *Kosmopolisu*: „Ali kako se zvuci uopšte pretvaraju u reči? Reč je o dva odvojena sistema koja mi svojim kukavnim nastojanjima želimo da povežemo." (56). Ponavljajući ideju o dva odvojena sistema u okviru iste strane kao refren, Beno Levin se zapravo pita kako se postaje deo sistema, odnosno kako se pravi prodor u istoriju drugih. Na takvim mestima u romanu vidimo da likovi odbačenih u DeLilovoj prozi nisu toliko kritični prema sistemu, koliko zapravo žele da se u njega integrišu. U *Kosmopolisu*, na primer, Beno Levin planira ubistvo svog pređašnjeg poslodavca Erika Pakera, koji ga je otpustio bez najave i otpremnine, i „bezdušno" ostavio da živi u napuštenoj zgradi u blizini Jedanaeste avenije: „Struju kradem od jedne ulične svetiljke. Sumnjam da mu je ikad palo na pamet gde ja to živim. [...] Sakupljam stvari, istina je, po trotoarima u kraju." (*K*, 58). Na prvi pogled se čini da ubistvo Erika Pakera simbolizuje napad na vrednosti savremenog sveta koje Erik predstavlja: liberal-

ni kapitalizam, odsustvo saosećanja za druge, problematičan sistem vrednosti. Ipak, kroz Benove „ispovesti" saznajemo da je u pitanju patetičan čin osvete, pokušaj izlaska iz anonimnosti u cilju očuvanja sopstvenog integriteta, a ne zarad viših ciljeva.

Naime, Levin, Osvald i Hamad sebe doživljavaju kao porozne ličnosti, te Beno razmišlja: „Svetlost na ulici prolazi kroz mene. Ja sam, kako se ono kaže, porozan za svetlost." (*K*, 172). Slična misao pohodi i Osvalda, koji i pored svoje nove uloge radikalnog levičara u sukobu sa državom oseća da „[...] sistem prolazi pravo kroz njega, kroz sve, čak i revoluciju. On je nula u sistemu" (*L*, 357). Oni osećaju da svetlost i sistem prolaze kroz njih zato što su, poput Hamada, nevidljivi, nevažni i promašeni u svojim „kukavnim naporima" da se povežu sa sistemom. Na jednom drugom nivou, oni su porozni za svetlost zato što su figure iz mraka koje donose smrt i kraj komunikacije zarad, kako se čini, očuvanja elementarnog samopoštovanja.

Za ove likove je, dakle, važna vidljivost u sistemu, a ne borba protiv njega. U dugo planiranom susretu sa Erikom, vidimo da je Levina „[o]hrabrila [...] pomisao da ga je Erik prepoznao" (*K,* 167), što je važno zbog njegovog osećaja integriteta, koji je izgubio kada je od docenta na državnom koledžu, koji je „napustio [...] da [bi] zaradio svojih milion dolara" sveden na „beznačajan tehnički element u firmi" (57, 60), da bi na kraju bio izbačen iz sistema. Njegova borba za vidljivost pak ne predstavlja borbu protiv takvog sistema, već želju za priznanjem koja pokreće svakog čoveka. Naime, nadovezujući se na Platona, Hegela i Koževa, Frensis Fukujama kaže da svaki čovek „želi da bude priznat kao *ljudsko biće*, to jest kao biće sa određenom vrednošću kao što je dostojanstvo", dodajući da sistem liberalnog kapitalizma uglavnom obezbeđuje zadovoljenje ove želje (Fukujama 2002a: 23; kurziv F. F.). Međutim, na primeru Bena Levina vidimo protivrečnosti liberalne demokratije, koja za Fukujamu predstavlja „krajnji", odno-

sno najprogresivniji stupanj istorije jer „najpotpunije (iako ne potpuno) zadovoljava temeljne ljudske težnje“[32] – Levinov neuspeli pokušaj da se uklopi u takav sistem napuštanjem državnog koledža i upuštanjem u neizvesne tokove slobodnog tržišta pokazuje da mogućnosti ipak nisu jednake za sve. Pravo je pitanje, dakle, čije težnje zadovoljava savremeno društvo liberalne demokratije, koje ne predviđa mesto za drugačije i neprilagođene.[33] Zato umesto da postanu „poslednji ljudi“, oličeni u figuri Erika Pakera, čoveka potpuno zadovoljenih potreba, ali lišenog bilo kakvih težnji i pokretačke snage, pojedinci u DeLilovim romanima poprimaju karakteristike „prvih ljudi“, koji su, kako Fukujama objašnjava, „angažovani u krvavim bitkama za prestiž, ovog puta s modernim oružjem“ (Fukujama 2002a: 29).

Tako i Osvald svoj nasilan prodor u istoriju pravda željom za nekom vrstom priznanja. Nakon hapšenja on razmišlja: „Svi su sada znali ko je on. To mu je dalo snagu. Više nije posmatrao zatočeništvo kao životni usud“ (*L*, 435). Dok sedi u ćeliji, Osvald razmišlja kako je konačno otkrio smisao svog života, te kako će vreme provedeno u zatvoru iskoristiti za

---

[32] U studiji „Refleksije o kraju istorije, pet godina kasnije” Fukujama kaže: „ [...]usled različitih teorijskih razloga, liberalna demokratija i slobodno tržište predstavljaju najbolji režim ili, preciznije, najbolji od mogućih alternativnih načina organizacije ljudskog društva (ili[...] najmanje loš od svih mogućih režima).“ (Fukujama 2002b: 351).

[33] Fukujama objašnjava da su „ljudska bića u suštini *nejednaka;* i tretirati ih jednako ne znači afirmisati ih nego poricati njihovu ljudskost.“ (2002a: 303; kurziv F.F.). Ipak, postuliranje prirodne nejednakosti ljudi u kombinaciji sa pretpostavljanjem društva liberalne demokratije kao najsavršenijeg od svih društvenih uređenja čini se jednako opasnim kao i pretpostavka o jednakosti svih ljudi i ravnomernoj raspodeli kapitala, koju zagovaraju DeLilovi likovi levičara i terorista. U romanima Dona DeLila vidimo da je u oba slučaja za održanje takvog sistema neophodan izvestan broj „beznačajnih elemenata“ na račun kojih prosperiraju kako najbogatiji pojedinci tako i vođe totalitarnih sistema – od terorističkih organizacija do državnih uređenja.

analizu zločina i velikih životnih pitanja. Njegov život počinje iznova i iznenada postaje važan: „Ljudi će doći da ga vide, prvo advokati, zatim psiholozi, istoričari, biografi. Njegov život sada ima jednu jasnu temu, zvanu Li Harvi Osvald“ (435). Ubistvo predsednika za Osvalda označava prodor u sistem, gde on konačno dobija svoju ulogu od istorijskog značaja, a kako Džeremi Grin primećuje, Osvald veruje da će ga istorija kao „bezlična metafizička sila“ zauvek osloboditi izolacije (Green 2008: 98).

Ovde se nameće paralela i sa Ričardom Henrijem Gilkijem iz *Podzemlja*, koji smatra da nasumičnim ubistvima usamljenih vozača na teksaskim autoputevima obezbeđuje svoje mesto u istoriji „pošto je to bio jedini način da pobegne, da se oslobodi tričavih pojedinosti vlastitog bića.” (*PZ*, 271). U pozadini takvog poremećenog toka misli stoji problematična kultura, odnosno kult slavnih ličnosti, koji ohrabruje prodor u istorijske tokove po svaku cenu, i u DeLilovoj poetici jasno su naznačene uzročno-posedične veze između jačanja kulta slavnih i opsesivnih ideja o vidljivosti i priznanju. Tako istoričar Nikolas Branč u romanu *Vaga* razmišlja kako

> Posle Osvalda, ljudi u Americi više ne moraju da žive kao tihi očajnici. Prijaviš se za kreditnu karticu, kupiš pištolj, putuješ kroz gradove, predgrađa i tržne centre, anonimno, anonimno, tražeći priliku da upucaš prvu uobraženu ispraznu facu, samo kako bi ljudima dao do znanja da postoji neko ko čita novine. (181)

Ričard Henri Gilki iz *Podzemlja* upravo predstavlja izdanak takvog sistema, i on je još jedan lik koji DeLilo izgrađuje po Osvaldovom modelu, na šta ukazuje slučajni snimak ubistva koji se u romanu poredi sa Zapruderovim snimkom atentata na Kenedija, ali i njegova trostruka struktura imena. Pomisao na to da je konačno postao vidljiv za sistem opija ga koliko i

Osvalda, i on je na ivici da otkrije svoj identitet medijima, jedinom mestu gde oseća da je živ, jer on: „mora sve da izbaci iz sebe, da podeli s drugima" (*PZ*, 271).

Takvo razumevanje vidljivosti unutar sistema pak odaje manijakalnu crtu ličnosti, koja predstavlja još jednu nit koja povezuje DeLilove likove nasilnika u istoriji. To su ne samo promašene, već i problematične ličnosti kod kojih postoji ogroman jaz između želja i mogućnosti. Na primer, i Osvald i Levin imaju veliku ambiciju da napišu kapitalna dela, Osvald „Istorijski dnevnik" po uzoru na Vinstona Smita iz Orvelovog romana *1984,* dok Levin želi da napiše „Ispovesti", „deset hiljada stranica" (*K*, 58) za koje je najočiglednija inspiracija istoimeno delo Aurelija Avgustina. Beno živi u uverenju da je svojevrsni filozof koji se bavi važnim temama: „Bitišem filozofski na rubu sveta. [...] Krupne mi teme kolaju kroz svest. Tema usamljenosti i odbačenosti." (*K,* 58-59). Međutim, kako nisu u stanju da se pisanjem bore protiv sistema – njihovi zapisi odaju niz poremećaja, poput Osvaldove disleksije i Levinove fanatičnosti i paranoje – oni se okreću nasilju, najbržem načinu prodora u glavne istorijske tokove. Paralelu možemo povući i između Osvalda i Hamada, koji su prikazani kao povodljivi mladi ljudi zavedeni lošim idejama. Osim povodljivosti, Osvald i Hamad dele i autodestruktivnu crtu, pa Osvald u dva navrata u *Vagi* sebi nanosi ozbiljnije povrede, prvi put kada kao marinac puca sebi u ruku i potom odlazi u zatvor, i drugi kada prerezivanjem vena koketira sa idejom samoubistva (91, 151). S druge strane, Hamad voljno odlazi u smrt zarad „višeg cilja", odnosno, kako je indoktriniran, ubijanja Amerikanaca, suzbijajući razmišljanja o „ostalima, onima koji će poginuti" (*P,* 155), koja ga s vremena na vreme obuzimaju. Dva Ričarda u zrelim četrdesetim, Gilki i Šits (Levin), pate od ozbiljnijih poremećaja, između ostalog od teške depresije. Ričard/ Beno u svojim ispovestima kaže: „Oduvek se priča da sam nepredvidljiv. On je nepredvidljiv. On ima problema sa identitetom i higijenom. On hoda, kako bih rekao, čudno." i „Rekli su mi

da imam problema sa mentalnom ravnotežom, pa su me premestili da radim na manje važnim valutama [...] A onda su me otpustili [...] " (*K*, 56, 60). Tako ni Ričard Gilki ne uspeva da se uklopi u sredinu: „Nekada je imao zadatak da u supermarketu sedi u staklenoj kabini i sakuplja čekove [...] ali je po svoj prilici nešto zabrljao pa su ga ponovo vratili za kasu, da provlači kupljenu robu preko skenera [...] izložen povremenom zlostavljanju apsolutnih stranaca." (*PZ*, 271). Ukratko, njihova duševna bolest u velikoj meri je odgovorna za njihovo ponašanje, pa DeLilovi romani deo krivice za njihove neobjašnjive zločine pripisuju društvu koje takve ljude odbacuje kao neprilagođene, oduzimajući im pravo na postojanje u okvirima sistema.

Dakle, likovi očajnika, odbačenih i neprilagođenih, deo su jednog posebnog sveta u okviru DeLilovog opusa, u kome ćemo neretko primetiti (za pojedine kritičare uznemirujuće) razumevanje za zločinca, „saosećanje za đavola". U romanu *Mao II*, predstavnik terorističke organizacije iz Bejruta, Džordž Hadad kaže:

> I nije li romanopisac taj [...] koji u duši zna šta terorista misli i oseća? Kroz istoriju su upravo pisci bili naklonjeni nasilniku koji živi u mraku. Sa kim saosećate? Sa kolonijalnom policijom, okupatorom, bogatim zemljoposednikom, korumpiranom vladom, militarističkom državom? Ili sa teroristom? (130)

Ova ideja se, kao Šobov narativni *déjà vu*, ponavlja u DeLilovim romanima u različitim oblicima, kao i sama figura ubice, teroriste, poremećenog nasilnika koji napada sistem iz očaja. Pravi romanopisac zna kako se terorista oseća zato što i sam napada sa margine, preispituje uvrežene vrednosti, obrušava se na sistem i tradiciju i u tom smislu teroristički napad jeste

neka vrsta metafore umetnosti pisanja romana koju karakterišu kako kreativni, tako i rušilački princip. Razumevanje, odnosno saosećanje sa zločincem, naravno, ne sugeriše i abolliranje od zločina, već ideju o tome da zločini velikih razmera ne mogu isključivo ići na teret pojedinca. O tome najbolje svedoči pomenuta asimetrija između Osvalda i Kenedija, zbog koje narativ, po rečima Pitera Boksala, „*ne uspeva* da se poveže," (Boxall 2006: 133, kurziv P. B.) ali i između Osame bin Ladena i žrtava terorističkih napada, koja inspiriše razvijanje teorija zavere uprkos zvaničnim izveštajima, na čemu DeLilovi romani tako uporno i slikovito insistiraju. Istinu je, dakle, potrebno tražiti na drugom mestu, ili će priča u suprotnom zauvek ostati nepovezana.

Još jedan razlog zbog koga ćemo u DeLilovom romanu često osetiti razumevanje za zločinca jeste njegovo zajedničko stradanje sa žrtvom, kao i apsurd i uzaludnost njegovog nedela, čime je ujedno veća i tragedija same žrtve. Ironija je, dakle, u tome što zločinac ne uspeva da promeni sistem, što DeLilovi romani iznova sugerišu. Ubica poput Osvalda je očajnik, „promašeni mučenik" (*a misplaced martyr*; *L*, 33), ili žrtva sistema gotovo kao nevine žrtve koje sa sobom vodi u smrt. Isto važi i za Hamada, ali i za Bena Levina, koji će zauvek ostati nevidljiv za sistem koji će nastaviti da proizvodi nove Erike Pakere. Drugim rečima, uprkos tome što se Ričard Šits / Beno Levin po mišljenju Džozefa Kontea „ne može posmatrati kao mučenik u borbi za globalnu teokratsku državu" (Conte 2008: 187), on se svakako može razumeti kao stradalnik i gubitnik u borbi protiv globalne oligarhijske države, u kojoj će ostati da „bitiše", usamljen i očajan, „na rubu sveta" (*K*, 58). I za drugog Ričarda, ubicu iz *Podzemlja*, ispostaviće se da je i sam žrtva sistema, odnosno agresivnog medijskog senzacionalizma, jer iza njegovih nedela, isto kao kod ostalih pomenutih zločinaca, stoji snažna želja da ga sistem konačno prepozna, što se manifestuje kroz njegovu duševnu bolest. Kao i ostali, i on bira nasilje kao najsigurniji put prodora u glavne tokove sistema i istorije. U

romanu *Mao II* Džordž Hadad upravo upozorava na ovu autodestruktivnu crtu zapadne civilizacije, tražeći pravdu za teroriste: „Zbunjujuće je kad ubijaju nedužne. Ali to je upravo jezik primećivanja, jedini jezik koji Zapad razume" (157).

Zato se u romanima traži bar neka vrsta saosećanja sa odbačenim i precrtanim figurama u istoriji, na koje je i crkva zaboravila udaljivši se od sopstvenog učenja i osnovne hrišćanske ideje da je jedini ispravni odgovor na nasilje bezuslovna ljubav i saosećanje za svakoga, pa i one koji su skrenuli s „božijeg" puta. U romanu *Vaga*, ovu ideju najeksplicitnije formuliše lik Osvaldove majke, koja je i sama izdvojena kao društveno neprilagođena (*a social misfit*; *L*, 38). Kroz lik Margaret Osvald, koja je kao prodavačica i kasirka u prodavnici čarapa otpuštena ne samo zbog toga što ne zna da sabira i oduzima, već i zato što ne koristi dezodorans (38), predstavljeni su paradoksi američkog društva i problematična priroda američkog osećaja za pravdu. Paradoks je, međutim, u tome što Margaret najvećim delom romana stoji upravo pred sudijom i porotom, dok svaka njena izjava podvlači neiskrenost i neispravnost postulata na kojima se zasniva sistem pravičnosti. Nakon što je Osvald sahranjen na brzinu, bez službe sveštenika, ona sudiji postavlja pitanje:

> [...] ako je Li zalutala ovca, pa ga zbog toga ne želite u crkvi, svrha crkve je promašena. Dobri ljudi ne moraju da idu u crkvu. Recimo da njega zovu ubicom. Upravo je ubicama potrebna crkva. Zar tako ne govori Isus? (449)

Margaret na ovaj način, jednostavnim narodskim jezikom postavlja naizgled banalno pitanje koje iz temelja preispituje agresivni sistem sprovođenja pravde koji ne predviđa mogućnost učenja i pokajanja. Možda je Margaret Osvald lik koji u celokupnom DeLilovom opusu najjasnije govori o začaranom krugu zla u kome kroz istoriju žrtva i zločinac postaju dve

strane novčića, odnosno kako Osvald zamišlja: „On i Kenedi su partneri. Figura ubice na prozoru neodvojiva je od žrtve i njegove istorije." (435). Ova ideja posebno je naglašena u *Padaču*, gde se figure žrtve i zločinca i doslovno sjedinjuju u trenutku kada se „organski šrapnel", raspršeni delići tela bombaša samoubica, zarivaju u tela žrtava. Uz puno razumevanje i poštovanje prema žrtvama, DeLilo na ovaj način, između ostalog, postavlja pitanje nismo li svi žrtve sve agresivnije politike i skrivenih interesa i zapleta. Ovu temu, koja se ponavlja iz romana u roman, dodatno naglašavaju i same pripovedačke tehnike koje u DeLilovom stvaralaštvu oponašaju proces stvaranja istorije, a koje zahtevaju posebnu pažnju.

Istorija i poetika zavere

Pojam zapleta, koji Hejden Vajt i Pol Ven krajem 20. veka iz oblasti književne teorije premeštaju u studijsko polje istorije, posebno je važan za razumevanje istorijskog okvira u poetici Dona DeLila. Kao što smo videli, za jedan broj teoretičara zaplet, bez koga je priča apstraktna, „logički nemoguća" (Chatman 1978: 47), ima centralno mesto u svakom narativu, istorijskom ništa manje nego u književnom. Ovim pitanjem se bave i romani Dona DeLila, u kojima se istoriografsko i imaginarno neprestano prepliću, sugerišući neminovno prožimanje ove dve vrste diskursa. Ipak, čini se da sam DeLilo prihvata ovu tezu sa kritičkom distancom, ispitujući u kojoj meri se može govoriti o procesima selekcije i fabuliranja u istoriografiji bez uplitanja u vrzino kolo relativizacije, kružne argumentacije i naučnog pesimizma, te često koristi parodiju i ironiju kako bi preispitao ulogu zapleta u savremenom tumačenju istorije i odveć tekstualnom doživljaju sveta. Kroz različite metafikcionalne strategije, ogoljavanjem narativne strukture, DeLilo zapravo prenaglašava i karikira ulogu zapleta u konstrukciji priče, pažljivom analizom procesa njegovog stvaranja.

Autora, međutim, posebno zaokuplja višeznačnost reči „zaplet" (eng. *plot*), koja se sa engleskog može prevesti i kao „zavera", „tajni plan", te upravo na tom mestu pronalazi inspiraciju za pojedine narativne tehnike. Zavera, a ne zaplet, sudeći po DeLilovom opusu, oblikuje svaki narativ iza kog se vazda krije interes konspiratora, skriveni plan koji u priču unosi dah misterije koju valja protumačiti. Zato se u DeLilovom romanu fokus često premešta sa samog zapleta (zavere) na njegovog tvorca: zaveru izmaštavaju već pomenuti „ljudi u sobičku, u izolaciji", od pisca i istoričara do teroriste, čije „tajne i grozničave ideje" (*L,* 196, 41) menjaju istorijske tokove.

Zaplet ili zavera za DeLila tako postaju važni elementi u mehanizmu stvaranja značenja kako u fiktivnom, tako i u istorijskom diskursu, a DeLilo njihov najočitiji pojavni oblik prepoznaje u teorijama zavere koje objašnjavaju ključne događaje u savremenoj američkoj istoriji, posebno ubistvo Džona Kenedija i teroristički napad 11. septembra 2001. Međutim, za razliku od popularnih političkih romana i trilera, kao i romana alternativne istorije, u kojima teorija zavere predstavlja centralni deo zapleta, u romanima Dona DeLila ona ima višestruku funkciju, pa se može posmatrati kao metafora diskursa fikcije i istoriografije, kao element metafikcije, parodija, ali i kao jedan od ključnih elemenata misterije u romanu. Za Džona Maklura, na primer, upravo teorija zavere unosi atmosferu misterije u DeLilove romane, i postaje svojevrsna zamena za religiju: „Jer teorija zavere objašnjava svet, poput religije, tako što postulira postojanje tajnih sila koje prožimaju i transcendiraju sferu običnog života" (McClure 1991: 103). Maklur još navodi da u postreligijskom svetu DeLilovog romana teorija zavere postaje gotovo jedina adekvatna zamena za mistični doživljaj stvarnosti, kao vera u nedokučivu višu silu, ljude iz senke koji upravljaju životima drugih i prekrajaju istoriju. Teorija zavere tako ulazi u poetiku Dona DeLila kao suprotnost istoriografiji, kontraistorija koja pronalazi skrivene veze i interese u pozadini zvaničnih dokumenata i izveštaja. Još u

romanu *Running Dog* jedan od protagonista, Glen Selvi, govori o svetskim zaverama i fantastično isplaniranim atentatima koji predstavljaju novo polje opsesija (111), dok u romanu *Great Jones Street* (1973) jedan junak objašnjava da država namerno podstiče strah primenom sile, te kaže: „Čitaj Kafku, čitaj prokletog Orvela" (155). Ove ideje odjekuju gotovo u svakom DeLilovom romanu, posebno u *Vagi* i *Podzemlju*, gde se odražavaju i na same pripovedačke postupke i strukturu dela. Slobodnim, ali suptilnim preplitanjem zvanične istoriografije, teorije zavere i fikcije, DeLilovi romani preispituju strukturu zvaničnih istoriografskih izveštaja, i posmatraju ih kao proizvod imaginacije, odnosno kao fikciju, dovodeći na taj način čitaoca do upitanosti nad mogućnostima sagledavanja istine u tekstualnim predstavama stvarnosti. Krajnji cilj autorovog pristupa, međutim, nije da pobudi sumnju u zvanične izveštaje, već da oponaša dominantan diskurs vremena i postavi pitanje u kojoj meri nas savremena tumačenja stvarnosti i „osećaj tajne manipulacije istorijom" (Assassination Aura, 2005: vi) približavaju, odnosno udaljuju od istine.

U tom smislu teorija zavere u DeLilovom stvaralaštvu ima posebnu ulogu u predstavljanju paranoičnog duha vremena. Dok u romanu *Running Dog* likovi govore o razvijenom sistemu nadzora preko kog se neprestano prikupljaju informacije: „Banke, osiguravajuća društva, kreditna udruženja, poreska uprava, kancelarije za izdavanje pasoša [...]" (93), u *Vagi* su teorije zavere prisutne u obliku neproverenih glasina koje podstiču sveopštu paranoju. Takve su, na primer, priče o planovima za ubistvo Fidela Kastra: „Planirali su da otruju Kastrove cigare [...] da pošalju ubice u Havanu, trovače, snajperiste, sabotere [...] Pokušavali su da naprave školjku koja će eksplodirati kad ode da pliva" (21). Naravno, veo mistične prašine posebno okružuje jednu od najvažnijih figura u američkoj istoriji, Džona Kenedija: „Znaš da se ovaj Kenedi šetka sa deset ili petnaest ljudi koji liče na njega. Znaš to?" (141), ali i njegovu tragičnu smrt koja nakon više od pola veka nastavlja

da inspiriše teoretičare zavere koji se bave motivima atentata, načinom na koji je izveden i potom razjašnjen.

DeLilo u romanu *Vaga* zapravo obrađuje nekoliko alternativnih tumačenja atentata, poput teorija o broju atentatora i metaka, i Osvaldovoj suštinskoj nekompetentnosti da obavi tako važan zadatak. Na primer, u sceni atentata u *Vagi* upoznajemo i drugog atentatora, izvesnog Rejma, čiji hitac pogađa predsednika u glavu, nakon što ga je Osvaldov samo okrznuo po vratu. Osvald u tom trenutku shvata da su njegova tri hica promašila metu i razmišlja kako je izigran:

> Okej, pogodio ga je jednom. Ali ga nije ubio. Čini mu se da ga je pogodio u gornji deo leđa ili negde u području vrata, ali ne fatalno. Onda je promašio i pogodio guvernera. Onda je potpuno promašio. To su okolnosti za koje oni ne znaju. Jesu li sigurni da je baš on bio na prozoru? Možda je sve drugačije nego što oni misle. Nameštaljka. (408)

Dok sedi u školskom spremištu knjiga u Dalasu, Osvald razmišlja kako je prevaren, mada čitaoci unapred znaju i za drugog atentatora i Osvaldovu sekundarnu ulogu u zapletu. Dvadesetak stranica ranije u romanu posmatramo jednog pripadnika parapolitičkih snaga, Ti-Džej Makija, kako analizira Osvaldovu ulogu u zaveri i preokreće smer daljeg razvoja zapleta uvodeći drugog atentatora u priču. Isprva zamišljen kao lažni atentat, zaplet dobija ozbiljniji, sumorniji ton rečenicom „Ti-Džej nije verovao da će Osvald pogoditi metu“ (386) i pretvara se u plan ubistva u kome će Osvald poslužiti kao „žrtveno jagnje“ i zatvoriti konstrukciju priče, a time i samu istragu.

DeLilo ovaj zaplet unutar zapleta kreira prema postojećim, bezbroj puta ispričanim teorijama zavere koje pokušavaju da osvetle pozadinu tragičnog ubistva Džona Kenedija, prika-

zujući Ameriku druge polovine dvadesetog veka kao zemlju kojom upravljaju mračne sile, a ne zvanične vladajuće strukture poput Bele kuće, koja u *Vagi* predstavlja sam „vrh neznanja". To je zemlja kojom vladaju ljudi iz moralnog podzemlja – Ti-Džej Maki i Vin Everet su likovi izgrađeni po uzoru na Edgara Huvera, koji u *Podzemlju* „radi u polutami" i „donosi ljudima propast" (*PZ,* 581) – dok predstavnici vlasti, ministri, računaju na to da će biti „izolovani od znanja" kao najveće opasnosti (*L,* 21-22). Roman dočarava i paranoičan strah od levičarskih pokreta i komunizma, koji bi mogli da izazovu nerede u uređenom američkom sistemu: „Sva opasnost je u Beloj kući, od nuklearnog oružja nadalje. Šta to on [Kenedi] smera sa Kastrom? Kakav to tajni kanal ima u saradnji sa Sovjetima?" (68), a što je u romanu nagovešteno kao mogući motiv za atentat na Džona Kenedija. DeLilo u *Vagi* vešto ilustruje vreme prisluškivanja, poligrafa, potkazivanja i brižljivog pohranjivanja podataka o važnim i potencijalno opasnim ličnostima epohe, kroz prikaze različitih predstavnika parapolitičkih organizacija, koji će u romanu *Podzemlje* biti objedinjeni u jedinstvenoj ličnosti Džona Edgara Huvera.

Dakle, kroz Kenedijevu i Osvaldovu priču sazdanu od istina, poluistina i glasina, DeLilo ilustruje doba zavere i paranoje u američkoj i svetskoj istoriji, pri čemu se njihove priče protežu i kroz druge romane, sugerišući ideju o sveopštoj povezanosti i zaveri na globalnom nivou. Već je bilo reči o DeLilovom prenošenju tema i motiva iz romana u roman kroz „narativni *déjà vu*", međutim, važno je istaći da pomenute „veze i tajne saveze" DeLilovi romani često pronalaze i na banalnijim mestima, kao na primer, u ponavljanju određenih brojeva, imena i boja. U tom smislu roman *Podzemlje*, koji uspostavlja intratekstualne i intertekstualne veze između likova i događaja iz najrazličitijih sfera, kako unutar tako i van okvira DeLilovog opusa, svakako prednjači nad ostalim romanima ovog pisca. Iako ga Džon Duval opisuje kao „Modernističku potragu Nika Šeja za izgubljenim vremenom" (Duvall: 2002: 25), *Podzemlje* je praktično neprepričljiv roman zbog

mnoštva zapleta i podzapleta – od porodične priče protagoniste Nika Šeja, do pojedinačnih priča Edgara Huvera, Lenija Brusa, umetnice Klare Saks i crtača grafita Ismaila Munjosa, Teksaskog ubice sa autoputa i njujorških opatica, do porodice Kotera Martina, dečaka sa kojim počinje glavni deo zapleta – potraga za bejzbol lopticom. Svi likovi su, dakle, povezani u jednom velikom zapletu koji govori o putanji bejzbol loptice kojom je Tomson izveo pobednički houmran na utakmici Džajantsa i Dodžersa oktobra 1951. godine. Loptica, opet, predstavlja metaforu nuklearnog jezgra i atomske bombe,[34] čiji se preteći oblak nadvija nad čitavom epohom druge polovine 20. veka koju roman ambiciozno i uspešno dočarava, i na taj način predstavlja vezivnu nit između likova koje prožima isti osećaj paranoje, ali i strepnja od konačnog atomskog udara. Osim skrivenih i očiglednih veza između likova i događaja, u romanu postoji i mnogo tajnih organizacija, o kojima piše Patrik O'Donel, navodeći između ostalog „Džep", tajnu organizaciju za proizvodnju oružja za koju radi Nikov brat Met Šej, i „Zid", kojim rukovodi Ismail Munjos, crtač grafita (O'Donnell 2008: 114). Za O'Donela ove organizacije, kao „podzemlja [DeLilovog] *Podzemlja*", postoje kao alternativni svet u kome se kao u ogledalu događaji odigravaju paralelno sa zvaničnim istorijskim zbivanjima, i u kome kao u snu na površinu izbijaju patologije i strahovi koje običan svet oseća dok obavlja svakodnevne aktivnosti (*Ibid.,* 115). Taj podzemni, skriveni svet zapravo čini kontraistoriju, priče koje su izostavljene iz zvaničnih dokumenata, i DeLilo posebno insistira na njihovoj važnosti kroz smislene i (naizgled) besmislene veze koje neprestano uspostavlja sa istoriografijom.

Ideju o podzemnom, skrivenom svetu koji krije dublju istinu od one u pojavnoj stvarnosti DeLilo jasno formuliše još

[34] U *Podzemlju* Marvin Landi kaže: „A sve je to zanimljivo zbog toga što kada su napravili atomsku bombu, čujte ovo, njeno radioaktivno jezgro napravili su u veličini loptice za bejzbol." (*Podzemlje*, 176).

u romanu *Vaga* kroz slike podzemne železnice, koje će kasnije razraditi u *Podzemlju*. U uvodnom poglavlju *Vage* naslovljenom „U Bronksu" posmatramo Osvalda kako se vozi njujorškim metroom od Bronksa do 42. ulice, čime je simbolično označen njegov dolazak u samo središte istorijskih zbivanja. Dok voz hrli kroz mračne podzemne prolaze, on stoji u prvom vagonu i razmišlja o tajanstvenoj moći podzemlja: „Nije mu se činilo neobičnim da metro krije mnogo zanimljivije stvari od poznatog grada iznad. Tamo napolju nema ničeg važnog, usred dana, što ne može da pronađe u čistijem obliku u ovim tunelima ispod ulica" (4). Te zanimljivije stvari i čistiji oblik istine upravo su predmet romana *Vaga,* u kome podzemna železnica postaje metafora kontraistorije, tajne istorije atentata. Podzemna železnica, odnosno sama ideja podzemlja, potom u DeLilovom istoimenom romanu postaje ne samo jedna od centralnih metafora skrivene istorije, već i glavna nit koja povezuje raznorodne likove i događaje čije se priče ukrštaju u dubinama podzemlja: u podzemnoj železnici, ali i s druge strane zakona i pojavne stvarnosti.

U svetu DeLilovih romana, dakle, zvanična istoriografija je predstavljena kao pojavni oblik dubljih, skrivenih interesa i tajni, koje se najjasnije prelamaju kroz lik Edgara Huvera u *Podzemlju*, posebno u trenutku kad razmišlja o najvažnijoj i najopasnijoj tajni u romanu, o atomskoj bombi i „neprijateljima" iz Azije „u dugim kaputima i sa krznenim kapama":

> Kakvu li to tajnu istoriju oni ispisuju? Postoji tajna same bombe i postoje tajne koje bomba podstiče, stvari nedokučive čak i za samog Šefa – čoveka čije posvećeno srce čuva sve pogane tajne zapadnog sveta – pošto je tu reč o pričama koje tek nastaju. To je ono što on zna, to da je duh te bombe utisnut ne samo u njenu fiziku čestica i zraka već i u prilike koje ona stvara za nastajanje novih tajni. (*PZ*, 52)

Za Edgara Huvera, čoveka koji želi da pronikne u srž svake tajne pošto ne može da podnese neizvesnost i neobaveštenost, ona ima gotovo magijsku privlačnost, „libidinoznu" energiju (*PZ,* 17), pokretačku snagu, pa ima dvostruku ulogu, kao pomenuti element misterije koju tek treba protumačiti i kao materijal za stvaranje novih priča, posebno onih koje doprinose širenju paranoje. Ako ovaj odlomak posmatramo kroz naočari metafikcije, jasna je i dvostruka uloga tajne u samom procesu građenja zapleta. Tajna je utisnuta u „fiziku čestica i zraka" ne samo bombe, već i svakog zapleta, zato što, s jedne strane, predstavlja središte, duh svake priče, dok sa druge strane donosi materijal za građenje novih priča i podzapleta, određujući pravac u kom se klupko odmotava. O važnosti tajne govori i Vin Everet, još jedan tvorac zavere i zapleta u romanu *Vaga*, kada kaže da u tajni postoji nešto „životvorno" (26) – tajna udiše život svakom zapletu, dok priroda tajne određuje njegov dalji tok.

U složenom svetu *Vage* i *Podzemlja*, međutim, tajna nije jedini mistični element zapleta. Smeštajući dešavanja u istorijski kontekst Hladnog rata, DeLilo i doslovno prenosi specifičnu retoriku ove epohe koju po mišljenju Tomasa Hila Šoba u romanima, novinama, filmovima i muzici karakterišu reči poput „unutrašnji neprijatelj", „zavera", „paranoja", ali i „slučaj", „sudbina" (Schaub 2011: 69). Don DeLilo na ovaj način najpre želi da dočara atmosferu paranoje koja je obeležila ovaj period oponašavanjem dominantnog diskursa vremena, pa se pomenute reči nebrojeno puta ponavljaju iz romana u roman. Posebno važnu ulogu u odvijanju zapleta, odnosno zavere, pak ima „slučaj", splet okolnosti zbog kog se događaji odvijaju određenim tokom, a koji u DeLilovoj poetici najpre podseća na „zlu kob", tako da romani poput *Vage* i *Podzemlja* zapravo odaju utisak da su upravo ove neobjašnjive sile koje intervenišu između autora i zavere ključni element zapleta istorijskog teksta. U romanu *Vaga* ova zamisao je eksplicitnije izražena, jer i sami likovi iznose svoja zapažanja o duhu vremena, simu-

lirajući na taj način ulogu autora. Jedan od takvih likova je Volter Vin Everet, glavni konspirator atentata na Džona Kenedija i tvorac Osvaldove sudbine, koji u više navrata u romanu razmišlja o posebnoj logici koju nosi svaki zaplet, istorijski i fiktivni:

> Zapleti nose sopstvenu logiku. Zapleti imaju tendenciju da se kreću ka smrtnom ishodu. Verovao je da je ideja smrti utkana u prirodu svakog zapleta. Zaplet priče ništa manje nego zaveru naoružanih ljudi. Što zamršeniji zaplet priče, pre će doći do smrti. [...] Predosećao je da će se taj zaplet odvijati do jedne granice, razviti logičan kraj. (*L*, 221)[35]

Vin Everet se pita do koje mere autor uspeva da kontroliše sopstvenu priču, i izražava bojazan da bi koncept isceniranog atentata čiji je cilj zastrašivanje, ali ne i ubistvo predsednika lako mogao da se otme kontroli. Zaplet, dakle, ne bi trebalo da se završi ubistvom predsednika, već „spektakularnim", odnosno „hirurškim promašajem", i eventualnim ranjavanjem nekog agenta tajne službe, kako ponavlja na nekoliko mesta u romanu (*L*, 51, 119, 148, 219), ali Everet brine o smrtonosnoj prirodi svakog zapleta i zavere, odnosno trenutku kad se zaplet otima kontroli autora (konspiratora) i počinje da se kreće svojim tokom, razvijajući sopstvenu logiku. Kako primećuje Piter Boksal, Vin Everet otkriva kontradiktornu prirodu autorstva još dok je zaplet u začetku, ali mu ne preostaje ništa drugo do da „sa osećajem strahovite panike posmatra sopstveni tekst, svoj scenario, kako nestaje u noći" (Boxall 2006: 146). Dru-

[35] Ovo je još jedna tema koja se ponavlja iz romana u roman. Još u *Belom šumu* Džek Gledni objašnjava studentima da „svi zapleti imaju tendenciju da se kreću ka smrtnom ishodu. To je priroda zapleta. Politički zapleti, teroristički zapleti, ljubavni zapleti, narativni zapleti, zapleti koji su deo dečjih igara." (*WN*, 26).

gim rečima, autoru priče, kao Viktoru Frankenštajnu, nakon postavke scenarija ostaje samo da posmatra čudovište u koje njegov tekst izrasta, dok prati put sopstvene sudbine, nezavisno od stvaraoca. Sličnu ideju možemo prepoznati i u romanu *Podzemlje*, u sceni koja prikazuje snimak ubistva na autoputu. U ovom slučaju video-zapis „daje stvarima oblik i sudbinu", jer „kad traka počne da se obrće, može da se završi samo na jedan način. Tako nalaže kontekst." (161, 163).

U pozadini zapleta i zavere, dakle, kriju se različite interesne sfere, ali odlučujuću ulogu na kraju igraju slučaj i sudbina, sile koje u velikoj meri oblikuju DeLilov romaneskni svet. O tome u *Vagi* razmišlja i Nikolas Brančˇ, koji na kraju romana u zapletu priče o Kenedijevom i Osvaldovom ubistvu konačno pronalazi element koji bi mogao da poveže nepreglednu građu i protivrečne činjenice iz „Izveštaja Vorenove komisije" o atentatu:

> Nikolas Brančˇ misli da zna bolje. Saznao je dovoljno toga o danima i mesecima koji su prethodili 22. novembru, dovoljno o samom trenutku od dvadeset sekundi, da može da zaključi da je zavera protiv predsednika bila jedan rasplinuti događaj koji se relativno brzo odigrao najviše zahvaljujući slučaju. (*L*, 441)

Naime, u pokušaju da napiše „tajnu istoriju atentata", Brančˇ otkriva da je sa svakim novim dokazom i izveštajem sve dalje od istine zato što se zaplet priče protivi logici i zdravom razumu. Razmatranje sila koje prevazilaze ljudske sposobnosti rasuđivanja, međutim, predstavlja njegov konačan poraz pred neukrotivom građom istorije, koju nije moguće smestiti u tekstualni okvir. Razume se, korišćenje sudbine i slučaja u tumačenju istorijskih događaja predstavlja antinaučne metode – u oba slučaja reč je o postuliranju sila (prisustvu ili potpunom odsustvu višeg, „božanskog" plana) čije postojanje nije

moguće ni dokazati ni osporiti, a koje stupaju na scenu kada nije moguće uočiti sve uzročno-posledične veze među događajima. U tom svetlu treba posmatrati i pomenutu postavku Džona Maklura o ulozi teorije zavere u DeLilovom stvaralaštvu, koja se svodi na skromne ljudske pokušaje razumevanja nelogičnih priča i zapleta. Teorija zavere, koja postulira učešće tajnih sila i skrivenog plana u istorijskim dešavanjima, zapravo predstavlja spas od banalnosti istine, ona je potrebna kako bi se održao privid da život još ima nekog smisla, jer, kako Norman Mejler podseća u romanu *Osvaldova priča*, „apsurd izjeda našu vrstu" (Mailer 1995: 198).

Ulogu zavere i sudbine u zapletu DeLilovih romana pojedini kritičari prvenstveno su posmatrali kroz prizmu njegovog katoličkog nasleđa i obrazovanja, pa tako i Džon Karlos Rou, koji smatra da DeLilo pogled na svet koji u svemu prepoznaje „strukture, zavere, likove, sudbine i imperije" duguje svom prethodnom (katoličkom) obrazovanju (Rowe 2012: 202). Patrik O'Donel na sličan način poistovećuje svet dela sa autorom kada kaže da ideja o sveopštoj povezanosti govori o tome da je „*za DeLila* istorija istovremeno stvar slučaja i zavere [...] slučaja i sudbine" (O'Donnel 2008: 116; kurziv A. V.). Međutim, predimenzionirana uloga sudbine u delima Dona DeLila zapravo poziva na preispitivanje takvog pogleda na svet, i romani se posebnim pripovednim strategijama, poput naglašenog pozivanja na teorije zavere koje su se mogle pronaći u petparačkoj literaturi vremena Hladnog rata, kritički postavljaju prema takvom tumačenju istoriografskog diskursa. Dakle, DeLilovi romani upravo pokazuju da pogled na svet koji istorijska dešavanja objašnjava tajnim silama i strukturama javnost udaljuje od istine, indukujući sveopštu paranoju, koja pogoduje posebnim interesnim sferama. Još jedan tajni agent u *Vagi*, Gaj Banister, ilustruje ovu tezu kada govori o tome da je potrebno stvoriti društvo u kome je uvek ratno stanje (64). U tom svetlu, paranoja i strah postaju nevidljivo ali

snažno oružje kontrole društva, u kome se ohrabruje razvijanje teorija zavere i postuliranje nevidljivih sila koje upravljaju ljudskim životom.

DeLilo i u kasnijim romanima dovodi u pitanje ulogu sudbine u narativnom toku zapleta, posebno u romanu *Padač*, kroz priču o terorističkom napadu na Svetski trgovinski centar u Njujorku. Na jednom mestu u romanu Hamad opisuje atmosferu sastanaka kojima prisustvuje sa svojom „braćom", ostalim teroristima: „Osećali su neodoljivu privlačnost zavere. Zavera je sužavala svet u najtanju moguću liniju vidika, u kojoj se sve sažima u jednu tačku. Osećao je pritisak sudbine, da su rođeni za to." (*P*, 154). U romanu, međutim, vidimo da Hamadov determinizam zapravo pothranjuje njegov starešina Amir Ata, koji govori o sudbinskoj predodređenosti njihovih mladih života da se završe upravo na dan terorističkog napada. Drugim rečima, kada Hamad razmišlja o tome da je zavera „istina za kojom je oduvek tragao", i da mladići osećaju „zov naoružanog mučeništva" (156-157), u njegovim rečenicama lako prepoznajemo tuđe interese koji nadilaze Hamada, ali i Amira. Oni su svi deo tuđeg zapleta, zavere koja nepogrešivo hrli ka jedinom mogućem, tragičnom ishodu.

Još jedno, u velikoj meri promašeno tumačenje DeLilove poetike, dolazi od poznatog književnog kritičara Džejmsa Vuda (James Wood), koji se ustremljuje na DeLilovo „nasumično" povezivanje likova i događaja u romanima u cilju prikazivanja paranoičnog duha vremena. Naime, DeLilo je zajedno sa Tomasom Pinčonom, Salmanom Ruždijem, Dejvidom Fosterom Volasom i Zejdi Smit, pogrdno okarakterisan kao pisac „histeričnog realizma" jer, kako Vud smatra, on gotovo opsesivno uključuje i povezuje istorijske i izmišljene ličnosti i događaje. U eseju „Ljudsko, suviše neljudsko", Vud kritikuje preveliki broj likova, zapleta i podzapleta u DeLilovom *Podzemlju* koji po njegovom mišljenju nisu verodostojni, u skladu sa principom verovatnoće i nužnosti u pripovedanju: „[...] te pri-

če su prevashodno neuverljive zbog njihove brojnosti, međusobne povezanosti. Jedan kult je uverljiv; tri kulta nisu" (Wood 2001). Zbog takvog nasumičnog povezivanja likova, smatra Vud, u DeLilovim romanima, posebno u *Podzemlju,* dolazi do „krize lika" – oni nisu verodostojna ljudska bića. Isto će mu kasnije zameriti i Džon Apdajk, komentarišući roman *Kosmopolis* (Updike 2003), ali, kako je ranije pomenuto, i Mičiko Kakutani u prikazu romana *Tačka Omega*. Naravno, reč je o ponovnom poistovećivanju autora sa svetom romana – DeLilovi romani upravo ističu nemogućnost tekstualnog uprizoravanja sveta, te je u njima i sam proces stvaranja zapleta predmet parodije. Drugim rečima, takvo „histerično" prikazivanje savremenog društva svakako igra važnu ulogu u DeLilovom stvaralaštvu, ali romani poput *Podzemlja* nipošto ne poručuju da je sve zaista povezano.

Upravo suprotno, insistiranje na sveopštoj povezanosti, tajnim strukturama i konekcijama u DeLilovim romanima često je izvor parodije na paranoičan duh vremena, ali i proces pisanja istorije i fikcije. Konspiratori poput Vina Evereta iz *Vage* zapravo razmišljaju kao autori, tvorci zapleta:

> Potreban nam je neki uzbudljiv događaj [...] Želimo da namestimo pokušaj atentata na predsednika. Isplaniramo svaki korak, osmislimo svaki incident koji će dovesti do tog događaja. [...] Izgradimo jednog ili više likova od običnih sitnica iz džepa. [...] Smislimo neko lažno ime, izmislimo sudbinu, poručimo pištolj poštom. (*L*, 27-28, 148)

Odlomak predstavlja trenutak kada Vin Everet sa grupicom tajnih agenata osmišljava plan za izvođenje insceniranog atentata, odnosno sam početak stvaralačkog procesa koji prethodi izgradnji zapleta. *Vaga* nam na taj način u celosti prenosi „kreativni" proces stvaranja istorije kao fikcije, od rađanja ideje,

osmišljavanja priče i zapleta, do trenutka kada tekst dobija sopstveni život nezavisan od autora. U izrazu zaverenika prepoznajemo naglašenu artificijelnost koja upućuje na neizbežne elemente fikcije u stvaranju (kontra)istorijskog diskursa u kom svi detalji, kao u romanu, moraju biti povezani u čvrstu strukturu. „Zavera je sve što nije običan život" (*L*, 440), kaže pripovedač pred kraj romana, naglašavajući njenu veštačku strukturu koja prevashodno karakteriše diskurs fikcije.

Najzad, paralele između stvaralačkog procesa planiranja zavere i pisanja romana jasno upućuju na ideju o piscu kao zavereniku koji sa margine, rubova sveta i istorije, u svom „sobičku" organizuje borbu protiv sistema otkrivanjem naličja istoriografije. Tako je za DeLila i sam jezik jedan vid kontraistorije: „Pisac želi da izgradi jezik koji će knjizi udahnuti životnu snagu. Želi da mu se prepusti. Da pusti jezik da oblikuje svet" (DeLillo, The Power of History, 1997). Književni jezik je u tom smislu slobodniji i moćniji od naučnog diskursa istoriografije jer stvara „sopstvene pejzaže, psihologiju i obrasce ponašanja" koji su bliži ljudskom iskustvu i istini (*Ibid*.). Dok jedan broj teoretičara u jeziku i tekstualnoj prirodi saznanja vidi ograničenja i nemogućnost konačne spoznaje istine, DeLilo u jeziku prepoznaje stvaralačku komponentu: kreiranjem novih pejzaža i mogućih svetova, pisac oživotvoruje zaboravljenu, izgubljenu, latentnu i apokrifnu istoriju kroz koju sagledavamo nagomilano ljudsko iskustvo jasnije nego u bilo kakvom letopisu i istoriografskoj građi. Kolaži od sećanja, činjenica, polučinjenica i glasina, poput uličnih priča i nepoznatih dijalekata iz Bronksa koje nam pisac otkriva u *Podzemlju*, donose tu izostavljenu i tajnu istoriju. DeLilov veličanstveni opus, koji naglašavanjem sveopšte povezanosti zapravo pokušava da dočara sveobuhvatnost ljudskog iskustva, uči nas da oslobađanje zaboravljenih sadržaja iz podzemlja svesti, to jest utkivanje izgubljene istorije u „gusto pletivo fikcije", predstavlja neizostavan deo procesa definisanja kako ličnog tako i kolektivnog identiteta.

Istorija i problem autorstva

Pisanje kao čin stvaranja i oblikovanja sveta česta je metafora u DeLilovom stvaralaštvu, pa u romanu *Mao II* jedan lik zaključuje: „Mi razumemo kako nastaje stvarnost. Čovek sedi u sobi i pomisli neku misao i ona iscuri u svet. Svaka misao je dozvoljena. I više ne postoji bilo kakva moralna ili prostorna razlika između razmišljanja i delanja" (132). Čije misli prodiru u svet i kako se reči pretvaraju u stvarnost? Ovo pitanje se ponavlja kroz čitav DeLilov opus, smeštajući problem autorstva u središte istorijskih tokova i njihovog razumevanja. S druge strane, još jedan lik iz ovog romana, pesnik u zatočeništvu, razmišlja o pisanju kao imperativu postojanja: „Jedini način da bude u svetu je da samog sebe tamo upiše. [...] Neka napiše deset reči i ponovo će oživeti" (204). Želju za samoupisivanjem u istorijske tokove pokazuje i Li Harvi Osvald, koji preko svog „Istorijskog dnevnika" želi da „objasni svoje postupke budućim pokoljenjima" (*L*, 211),[36] a čiji primer sledi Beno Levin u *Kosmopolisu*, s ambicijom da napiše deset hiljada stranica sopstvenih „Ispovesti". Istorija se u tom svetlu ukazuje kao otelotvorenje najluđih ideja i snova koji „cure" u svet dok reči dobijaju svoje obličje u stvarnosti. I dok autor, kako smo videli na primeru Vina Evereta, gubi kontrolu nad sopstvenim tekstom.

DeLilo, dakle, tekstualnost prepoznaje ne samo u uprizoravanju i razumevanju istorije, već i u samom stvaranju istorije, odnosno istorijskih zbivanja, proširujući i preispitujući uticaj „narativnog obrta" u književnoj teoriji i romanu. Na kraju romana *Vaga* Margaret Osvald postavlja jedno od ključnih pitanja koje pomaže rasvetljavanju odnosa istorije i fikcije u DeLilovom stvaralaštvu: „Morate se zapitati. Ko je osmislio

[36] Piter Boksal Osvaldov dnevnik naziva „Džojsovskim portretom revolucionara u mladosti" (Boxall 2006: 138).

život Lija Harvija Osvalda?" (455). Njeno pitanje implicira da su zamršena pripovedna struktura i komplikovani „autorski" odnosi unutar romana u središtu misterije koja okružuje tragično ubistvo Kenedija i njegovog atentatora. To je ujedno i zagonetka zbog koje „priča ne uspeva da se poveže" uprkos zvaničnom izveštaju kojim je završena istraga o atentatu, a koju DeLilo pokušava da odgonetne u okviru književnog teksta, gradeći gustu mrežu pripovedača i „autora", kreatora istorijskih zbivanja.

Kao u tipičnom romanu istoriografske metafikcije, u *Vagi* se priča o Osvaldovom kratkom životu, od detinjstva do nerazjašnjenog ubistva,[37] razvija kroz mnoštvo tačaka gledišta, koje su i međusobno suprotstavljene. Neke od najistaknutijih jesu tačka gledišta sveznajućeg pripovedača, koja se na pojedinim mestima prepliće sa tačkom gledišta Nikolasa Branča, penzionisanog agenta obaveštajne službe CIA zamoljenog da napiše tajnu istoriju atentata. Branč iz perspektive iz 1988. godine, kada je roman prvi put objavljen, prati Osvaldov život od rane mladosti i zaveru koja ga vodi ka atentatu. Ovde lako uočavamo elemente metafikcije, pa se Nikolas Branč smatra dvojnikom autora romana koji beznadežno traga za istinom u moru dokumentarne građe (Green 2008: 98), pri čemu se može poistovetiti i sa profilom bilo kog istoričara koji pokušava da izađe na kraj sa obiljem činjenica koje su uglavnom nekoherentne, kontradiktorne i haotične (Mohr 2001: 349). Kao što je pomenuto, elementi metafikcije javljaju se i u liku Voltera (Vina) Evereta, koji u romanu kreira zaveru o atentatu i na taj način unapred ispreda priču kojom se roman završava, neprestano upoređujući svoj zaplet sa zapletom romana. Važno je spomenuti i priču Osvaldove majke koja je prikazana u formi njenog svedočenja na sudu i ima istaknuto mesto u romanu kao ele-

[37] Osvalda je ubio Džek Rubi, koji je i sam nakon toga nastradao pod nerazjašnjenim okolnostima, tako da je motiv Osvaldovog ubistva ostao nerasvetljen, dajući na taj način povod za razvijanje različitih teorija zavere.

ment kontraistorije. Iako je njen autorski glas zaglušen izveštajima i „činjenicama", Margaret Osvald ponavlja kako „mora da ispriča priču" o svom sinu: „Mogu da napišem ono što mi pripada", kao i „Imam pravo na svoju knjigu." (449, 228). Kako navodi Magali Kormije Mikael, Margaret uprkos skromnom obrazovanju razume moć pisanog teksta, te „aktivno učestvuje u sopstvenoj konstrukciji pripovedanjem svoje životne priče ili istorije" (Cornier 1994: 147). I sam Osvald piše svoj „Istorijski dnevnik", koji Nikolas Branč potom čita u transkribovanom obliku, a prisutne su i priče pripadnika parapolitičkih snaga iz doba Hladnog rata, poput Ti-Džej Makija i Parmentera. Konačno, ne smemo zaboraviti ni na tajanstvenu figura Direktora, koji Nikolasu Branču neprestano šalje nove materijale koje bi trebalo uključiti u tajnu istoriju o atentatu.

Za Pitera Boksala, koji pokušava da konstruiše neku vrstu hijerarhije pripovedača u romanu *Vaga*, Nikolas Branč bi mogao da se označi kao metapripovedač, pošto on pokušava da rekonstruiše kako Osvaldov put, tako i zaveru pripadnika parapolitičkih snaga koji ga pripremaju za atentat (Boxall 2006: 137). Boksalov termin, naravno, treba shvatiti uslovno – Branč je metapripovedač u fiktivnom svetu romana, u kom kao istoričar pokušava da rekonstruiše tragične događaje iz Dalasa. Naime, čitalac se prvi put susreće sa Brančom dok sedi u sobi prepunoj knjiga i dokumenata: „On radi [na slučaju] već petnaest godina i ponekad se zapita da li se pretvara u bestelesnu masu" (14). Već na početku čitalac oseća Brančov zamor, možda i uzaludnost posla koji obavlja u „sobi teorija i snova", na koje upućuje Brančovo zamišljeno amorfno, metafizičko stanje. Ova rečenica, međutim, najavljuje i definiše Brančovo mesto u romanu – budući da je „bestelesan", njegovo prisustvo će se neprestano osećati u pozadini ostalih glasova u romanu, poput sveprisutnog glasa implicitnog autora.

Lik Nikolasa Branča, kao fiktivnog istoričara i autora, posebno je zanimljiv sa tačke gledišta istoriografske metafikcije, čije konvencije *Vaga* u izvesnoj meri prati, povremeno

odstupajući i prelazeći okvire ovog žanra. Delimičnim oslanjanjem na narativističke teorije u studijama istorije, roman pravi upadljive paralele između autora istorijskog teksta i romana, da bi na kraju doveo u pitanje njihovo naučno utemeljenje i svrhu. Branč je naizgled tipična figura istoričara kako je opisuje Hejden Vajt: on je prinuđen da od datih dokumenata i izveštaja napravi uverljivu priču o prošlim događajima o kojima ima samo posredno znanje. Rečeno Lotmanovim jezikom, između njega i prošlih događaja ne postoji ništa osim tekstova, sa kojima je on, kao istoričar, „osuđen" da ima posla (Lotman 2004: 332). U procesu selekcije relevantnih „činjenica" iz Osvaldovog života, Branč pak nije sam – iza njega se oseća prisustvo misteriozne figure direktora arhiva, koji Branču

> [...] šalje materijal koji niko van sedišta u Lengliju nije video, materijal koji sadrži rezultate internih istraga, poverljive dosijee iz Službe bezbednosti same Agencije. Branč nije upoznao sadašnjeg Direktora i ne veruje da će ga ikad upoznati. Oni razgovaraju preko telefona, šturo ali uvek učtivo, braća po knjizi na kraju krajeva. (*L*, 15)

Od početka je, dakle, jasno da Branč istraživanje ne obavlja samostalno, već da od Direktora dobija materijal i smernice za rad, te njihova veza unutar romana podseća na odnos autora i (nepouzdanog) pripovedača. Fransoa Hep prvi je kritičar koji stavlja akcenat na sličnost između reči Direktor i Tvorac na engleskom: *Curator/ Creator* (Happe 1996: 29), i u tom smislu Direktor u *Vagi* podseća na Bila Greja u romanu *Mao II*: on je još jedan autor koji, odbijajući da pokaže svoje lice, izvodi „Božji trik" (*M,* 37). Izborom materijala koji šalje Branču na analizu, kao i svojim nevidljivim ali osetnim prisustvom, Direktor učestvuje u pisanju tajne istorije atentata, duplirajući Brančovu ulogu u romanu: Branč je u izvesnom smislu i koa-

utor nove istoriografije, ali i pripovedač ograničenog znanja, koji uglavnom ne razume poreklo i izbor materijala koji mu se dostavlja. Branč se pita kako je moguće da Direktor uvek ima spremne odgovore na njegova pitanja, da u svakom trenutku nepogrešivo zna koje materijale da mu pošalje (*L*, 15), te počinje da sumnja da je uvučen u „tajnu manipulaciju istorijom" (377). On, međutim, ponavlja kako „oseća obavezu da ih proučava, mada ne zna šta bi tu uopšte mogao da otkrije" (298).

Kroz takvu hijerarhiju pripovedača i autora Osvaldove priče, roman *Vaga* zapravo preispituje autorsku ulogu istoričara u nastanku istoriografije i dovodi u pitanje jedno od osnovnih distinktivnih obeležja istoriografskog i fiktivnog diskursa. Da podsetimo, za Dorit Kon osnovni kriterijum po kome možemo razlikovati istoriju i fikciju jeste to što pripovedač nema istu ulogu u istoriografiji i romanu: autor i pripovedač su različiti u fikcionalnom pripovedanju a isti u istoriografiji. Roman *Vaga* ovaj kriterijum dovodi u pitanje postavljanjem figure Direktora iznad istoričara Nikolasa Branča. Na ovaj način istoričar u DeLilovom romanesknom svetu gubi deo autorstva, dok poprima karakteristike pripovedača kojim se autor („brat po knjizi") poigrava. Videćemo, međutim, da se iznad Direktora u romanu oseća i latentno prisustvo šefa Federalnog biroa, Edgara Huvera, koji će svoj pojavni oblik dobiti tek u *Podzemlju*, nakon kog roman *Vaga* sagledavamo u novom svetlu. Ne smemo zaboraviti ni glasove autora koji dopiru iz dvadeset šest tomova „Izveštaja Vorenove komisije", najvažnijeg interteksta u romanu, čiji autoritativni ton u velikoj meri zaglušuje ostale glasove. Konačno, Piter Boksal smatra da, kada je u pitanju Osvaldova priča, možemo govoriti i o DeLilovom autorskom glasu, ali i prisustvu same istorije kao autora (Boxall 2006: 135).

Beskonačni niz implicitnih autora u *Vagi* naglašava utisak tajne manipulacije istorijom o kojoj Branč razmišlja, a u čijoj je pozadini ideja o istoriji kao konstrukciji, tekstu u kome

se događaji „svesno“ organizuju. Vin Everet, još jedan „autor“ Osvaldove priče razmišlja kako

> Vodimo mnogo uzbudljivije živote no što mislimo. Mi smo likovi unutar zapleta, lišeni sažimanja i uzvišenog sjaja. Naši životi, ako pažljivo razmotrimo sve njihove sličnosti i veze, prepuni su sugestivnih značenja, tema i komplikovanih obrta koje nismo u stanju da sagledamo u celosti. (*L,* 78)

Everet, dakle, najeksplicitnije u DeLilovom opusu govori o tekstualnom doživljaju sveta i istorije, odnosno o narativnoj prirodi ljudskog znanja i razumevanja. Dok, kako smo videli u prethodnom poglavlju, on i sam razmišlja kao pisac, stvaralac koji želi da „ukaže na tajne simetrije u jednom prozaičnom životu“ kao što je Osvaldov (*L,* 78), Everet odlično razume da je i sam deo tuđeg zapleta. Najočiglednije elemente metafikcije upravo pronalazimo u njegovom liku, koji diskurs istorije dočarava kroz književne metafore, govoreći ne samo o pisanju kao činu stvaranja sveta već i o čitanju kao osnovnom načinu razumevanja prošlosti. Naime, dok korak po korak planira scenu atentata – od izgradnje lika od „sitnica iz džepa“ do osmišljavanja Osvaldove strateške pozicije, školskog spremišta knjiga u Dalasu, on istovremeno razmišlja o tome kako će istražitelji „nemilosrdno pretresti svaku činjenicu, prateći svakog prijatelja, rođaka, usputnog poznanika u njegovu sobu punu senki“ (*L*, 78), poput pažljivih čitalaca koji prate trag i najmanjih nagoveštaja u romanu. Na ovaj način Everet prikazuje istoriju kao poetsku iluziju, umetnički tekst koji tumačimo preko tekstualnih, literarnih tragova.

U DeLilovom stvaralaštvu, Vin Everet je zapravo još jedna fiktivna „reinkarnacija“ Džona Edgara Huvera, istorijske ličnosti, ali i važne figure u DeLilovom stvaralaštvu, koja polaže autorska prava na istorijska dešavanja u Americi dru-

ge polovine 20. veka. Kao čovek koji je rutinski menjao živote drugih u skladu sa svojim dosijeima, on je očigledna inspiracija za DeLilove likove koji ne prave „moralnu razliku" između misli, reči i dela:

> Dosije je bio sve, život ništa. I u tome se ogledala suština Edgarove osvete. Preuređivao je život svojih neprijatelja, njihove razgovore, čak i njihova sećanja, i usaglašavao te ljude sa detaljima svojih kreacija.
>
> (*PZ,* 569)

Huver je, dakle, prikazan kao autor koji igra „Božji trik" dok dosijee puni imaginarnim elementima koji prodiru u stvarnost, uglavnom sa smrtnim ishodom. *Podzemlje* nam tako ukazuje na složene mehanizme stvaranja i prekrajanja istorije, u čijem je središtu upravo tajanstveno pitanje autorstva. Likovi poput Edgara Huvera i Vina Evereta žele da „sve prikrivene činjenice pretvore u stvarnost" (*PZ,* 17), odnosno da „prošire svoju fikciju na svet" (*L*, 50), i o njihovom uspehu, pored Osvaldove priče, govori i ubistvo satiričara Lenija Brusa, koje je, zaključujemo iz razmišljanja prvog čoveka Biroa, rođeno „u krvi Edgarove duše", poput drugih istorijskih i političkih dešavanja u *Podzemlju*. Zanimljivo je da o proširivanju fikcije na stvarni svet govori i Ričard Elster, ratni veteran u romanu *Tačka Omega*: „Država mora da laže. [...] Pokušali smo da preko noći stvorimo nove realnosti [...] Bile su to reči koje bi na kraju stvorile slike, a onda postale trodimenzionalne." (*TO*, 35). Govoreći o državi kao nevidljivom autoru istorijskih zbivanja, Ričard ponavlja ideju o istoriji kao konstrukciji koja se „preko noći" može preurediti i usaglasiti sa trenutnim interesima, dok reči i planovi skovani u sobičku dobijaju svoj život u „stvarnom svetu".[38]

[38] DeLilovi romani nam pokazuju da procesu stvaranja i krivotvorenja istorije posebno pogoduje razvoj medijskih tehnologija, o čemu će biti govora u trećem poglavlju.

Paralele koje DeLilo često povlači između procesa nastajanja istorije i fikcije kroz pomenute metafikcionalne komponente, mogle bi, međutim, da nas navedu na ishitren zaključak da DeLilovi romani, posebno *Vaga,* i tematski i strukturno predstavljaju tipičan primer istoriografske metafikcije, što je zapravo samo delimično tačno. Poput romana istoriografske metafikcije, *Vaga* se kritički odnosi prema zvaničnoj istoriji, posmatrajući je kao umetnički tekst višestruko udaljen od istine o prošlim događajima. Osim toga, i *Vaga* izražava sumnju u mogućnost pouzdanog saznanja, preispitujući osnove na kojima se znanje zasniva, poput istorije, subjektivnosti i referencijalnosti, opet u skladu sa žanrom istoriografske metafikcije. Takođe, *Vaga* naglašava razliku između prošlih događaja i činjenica, kojima je naknadno pridodato značenje koje događaji sami po sebi nemaju, prikazujući proces pisanja istorije kao svesnu organizaciju događaja kao praznih znakova. Konačno, u skladu sa osnovnim postulatom istoriografske metafikcije da preispituje zvanične verzije istorijskih događaja (Reeve 1999: 138), *Vaga* prikazuje „Izveštaj Vorenove komisije" kao fiktivnu tvorevinu u čijoj su pozadini prikriveni interesi nevidljivih autora, ukazujući na niz nedoslednosti i otvorenih pitanja, izgubljenu, izmenjenu i uništenu dokumentaciju, izmišljene, konstruisane i stvarne političke figure, zaplete i podzaplete.

Međutim, istoriografska metafikcija je široko postavljen pojam, tako da se za veliki broj savremenih romana može reći da pripadaju tom žanru. DeLilov opus pak prevazilazi okvire žanra uprkos tome što u određenoj meri prati njegove konvencije, poput naglašavanja procesa selekcije, organizacije i konstruktivne imaginacije u pisanju istorije. Štaviše, zbog česte autoironije i parodije, za DeLilove romane bismo slobodno mogli reći da prelaze okvire svakog žanra i teorije, od Bartovog viđenja istorije kao „imaginarnog izlaganja" i poređenja figure istoričara sa ulogom pripovedača, do razgraničavanja imaginarnog i faktografskog diskursa u umerenijim teorijama. Dok

Rolan Bart figuru istoričara poistovećuje sa figurom objektivnog pripovedača u realističkom romanu, DeLilo u izvesnom smislu proširuje ovu teoriju prikazujući istoričara Nikolasa Branča kao nepouzdanog pripovedača, ograničenog saznanja – svaki istoričar je višestruko udaljen od prošlosti, vremenski, prostorno, kulturološki i ideološki, pa ideja o objektivnom pripovedanju u istoriografiji predstavlja povratak na Rankeovu pozitivističku definiciju istoriografije kao nepristrasnog prikazivanja događaja „onako kako su se dogodili".

Istina je, dakle, da *Vaga* oponaša diskurs istoriografske metafikcije do apsurda, parodirajući začarani krug narativističkog pristupa istorijskom znanju, kako bi se njegova naučnost i krajnji cilj doveli u pitanje. Na kraju romana Branč ostaje na istom mestu gde smo ga prvobitno zatekli, u „sobi starenja, sobi istorije i snova" (*L*, 445), priznajući poraz nad nesavladivom istorijskom građom i pozivajući se na slučaj i sudbinu, neobjašnjive sile koje, kako zaključuje, usmeravaju istorijska zbivanja i preuzimaju konačno autorstvo nad događajima. *Vaga* na ovaj način ističe tautološku, kružnu prirodu narativističkih argumenata, koji se u krajnjoj liniji pokazuju kao neupotrebljivi, te nas vraćaju na početak ove diskusije: „Ko je osmislio život Lija Harvija Osvalda?"

Soba usamljenih činjenica

Jasno je, dakle, da DeLilov opus ne nudi spremne odgovore na nerasvetljena pitanja u američkoj istoriji, poput pozadine Kenedijevog ubistva, terorističkih napada i ratova. Umesto toga, čitaoci se suočavaju sa obiljem „činjenica", poluinformacija i izmišljenih podataka, koji se često opiru narativnom ustrojstvu, kao u neuspeloj studiji Nikolasa Branča. DeLilo na ovaj način oponaša diskurs „Izveštaja Vorenove komisije", te „džojsovske Knjige o Americi" i „romana u kome ništa nije izostavljeno" (*L*, 182), koji ga u izvesnom smislu opčinjava. Naime, kako navodi u jednom intervjuu: „To je jedini doku-

ment koji obuhvata sve bogatstvo i ludilo i značenje ovog događaja, uprkos tome što izostavlja tonu i po materijala" (Begley 1993). U obimu i rasplinutosti „Izveštaja Vorenove komisije" Šenon Herbert prepoznaje „averziju prema tekstualnoj interpretaciji" koja odslikava postmodernu nepoverljivost prema velikim pričama, navodeći da *Vaga*, poput „Izveštaja Vorenove komisije", uključuje mnoštvo dokumenata i detalja koji nemaju jasan (pripovedački) cilj (2010: 295, 301). I Stiven Bernstin i Arnold Vajnstin u obilju dokaznog materijala u DeLilovom romanu prepoznaju „postmoderno nasleđe", odnosno „prezasićenost informacijama i preopterećenost podacima" (Bernstein 1994, Weinstein 1993: 311). *Vaga* tako predstavlja odraz kulture činjenica i „forenzičkih" dokaza, kako ih definiše Šenon Herbert (2010: 291, 304), kao i uverenje savremenog čoveka da dokazni materijal skriva istinu koja će u budućnosti izaći na videlo, uz pomoć tehnološkog napretka. U predgovoru romana *Vaga*, naslovljenom „Aura atentata", autor se pak pita da li uopšte može biti govora o spoznaji konačne istine u društvu u kome naprednije tehnologije neprestano poništavaju prethodna saznanja (DeLillo 2005: ix), te dovodi u pitanje naučni metod koji u središte pažnje stavlja istorijsku činjenicu kao početni, nepobitni trag prošlosti. Najveća manjavost takvog metoda jeste nemogućnost da se sve činjenice, kojima se pridaje jednako značenje, postave u okvir narativne strukture, što je osnovni način promišljanja prošlosti. Drugim rečima, problem je u odsustvu priče kroz koju sagledavamo suštinu istorijskih dešavanja i prenosimo iskustva o prošlosti.

DeLilovi romani, prevashodno *Vaga*, upravo pokušavaju da prikažu kontradiktornosti društva opsednutog istorijskim činjenicama i uverenog da dokazni materijal sadrži dublji oblik istine. Roman *Vaga* obiluje činjenicama i dokumentima, poput Osvaldove slike sa naslovne strane časopisa *Lajf*, zatim video-zapisa poput „Zapruderovog filma" i snimka Osvaldovog ubistva u zatvoru, članaka u novinama i stranica Osvaldovog dnevnika, i slične građe koja je uglavnom preuzeta iz

„Izveštaja Vorenove komisije" u neizmenjenom obliku. Nikolas Brančje predstavljen kao prikupljač svih ovih podataka na osnovu kojih pokušava da dođe do istine o atentatu, uveren da je svaka pojedinačna informacija jednako važna za rešenje slučaja: „Sve se uklapa, sve je povezano, žamor opskurnih svedoka, fotografije nečitkih dokumenata [...] stare cipele, pidžame, pisma iz Rusije" (*L*, 182). Međutim, za razliku od Branča, koji od Direktora dobija precizne odgovore i smernice za rad koje sugerišu sveopštu povezanost i podjednaku važnost svih materijalnih dokaza, čitaoce ovog romana autor navodi na pogrešan trag, implicirajući „beskrajnu sugestivnost" (*L,* 57) istorijskih činjenica, samo zato da bi na kraju sve zaključke i njihove početne premise doveo u pitanje. U romanu postoji čitav niz pripovedanih postupaka koji kritički prate proces nastajanja istorije, od činjenice, preko izveštaja i dosijea, do stvaranja istorijske „istine", ispitujući paradokse i korene krize nauke i znanja koja raste paralelno sa napretkom informacijskog društva. Za pojedine kritičare, poput Timotija Melija, do ove krize je dovela upravo zvanična istraga Kenedijevog ubistva, koja je ukazala na položaj znanja i istorije u postmodernom dobu, koji se svodi na „nepremostivu razliku između istorijskih događaja i istorijskog teksta" (Melley 1999: 137). Odnosno, kako navodi Nil Ferguson (Neil Ferguson):

> Istoričari koji izučavaju [...] prošlost prepušteni su dvostrukoj neizvesnosti: zbog toga što su artefakti koje tretiraju kao dokaze često sačuvani pukom slučajnošću, i zbog toga što proglašavanjem nekog artefakta za istorijski dokaz istoričar odmah izobličava njegov značaj. (2014: 52).

DeLilovi romani upravo govore o nemogućnosti očuvanja dokaza u izvornom obliku zbog nepremostive distance u odnosu na istorijski događaj. Štaviše, videli smo da se u

romanima *Vaga* i *Podzemlje* u pozadini istorijskih činjenica i dokumenata prepoznaje „stvaralački" proces, te da se i sam „izvorni oblik" dovodi u pitanje. Ilustrativan primer možemo pronaći u *Vagi*, u odlomcima Osvaldovog „Istorijskog dnevnika", kao, na primer, na mestu gde on navodi da je sin prodavca osiguranja, zbog čije je preuranjene smrti dobio „izraženu ctru samostalnosti zbog zapotavljanja", a što se kasnije u romanu ponavlja u ispravljenom obliku: „Imam izraženu crtu samostalnosti zbog zapostavljanja" (*L*, 213, 335). Naime, Osvald je zbog disleksije imao mnogo slovnih grešaka i nečitak rukopis, zbog čega su njegov dnevnik i pisma morali da se transkribuju pre uključivanja u „Izveštaj Vorenove komisije", što je posebno naglašeno u romanu. Kako navodi Piter Boksal, Osvaldov „sluđeni jezik" je prilikom transkripcije ujedno i prevođen na „maternji jezik" (Boxall 2006: 141), i takvi „prevodi" na pojedinim mestima gotovo neprimetno ulaze i u svet DeLilovog romana. Međutim, dok Osvaldova razmišljanja i stranice dnevnika u DeLilovoj *Vagi* najčešće karakteriše ispuštanje ili zamena slova, kao i često odsustvo znakova interpunkcije, iznenadna gramatička i pravopisna tačnost Osvaldove rečenice, kao u navedenom primeru, izaziva nelagodnost kod čitalaca: Osvaldov glas se odjednom meša sa glasovima autora Vorenove komisije, koji pokrivaju njegov, koji će ostati zarobljen u prošlosti, zauvek nedostupan u izvornom obliku.

Na ovaj način *Vaga* ispituje u kojoj meri možemo verovati izveštajima koji se zasnivaju na „činjenicama", ili „prividima činjenica", istorijskim izvorima višestruko udaljenim od istorijskih zbivanja, izmenjenim poput Osvaldovog doteranog teksta. I roman *Podzemlje* obrađuje sličnu temu, pomerajući fokus na sam problem činjenične istine:

> Dosije je predstavljao dublji oblik istine, koji je nadilazio činjenice i stvarnost. Onog trenutka kada bi se nešto smestilo u fasciklu,

> mutna fotografija, neutemeljena glasina, to je postajalo bezobrazno istinito. Bila je to istina bez autoriteta, pa otuda i nedodirljiva. Prividi činjenica prelivali su se iz dosijea i puzali uz horizont, proždirući tela i duhove. (569)

U odeljku u kome je Edgar Huver fokalizator, *Podzemlje* prikazuje proces stvaranja dosijea koji, kada se jednom arhiviraju, dobijaju status zvanične, neopozive istine. Drugim rečima, istorija koju stvaraju ljudi poput Džona Edgara Huvera „nadilazi činjenice i stvarnost", poput fikcije, i postaje deo zajedničkog polja znanja, kao nedodirljivi istorijski tekst. U tome je nadmoć uvreženih istina koje „proždiru tela i duhove" iz prošlosti, kao što glasovi Vorenove komisije i „žamor opskurnih svedoka" zaglušuju Osvaldov glas, sa kojim istina odlazi u nepovrat. Huverovi dosijei, međutim, ozbiljnije narušavaju princip „objektivnosti" jer, za razliku od sređenog Osvaldovog teksta, predstavljaju čistu fikciju, koja u izveštaje dospeva pravo iz mašte prvog čoveka Biroa. Roman *Podzemlje*, kao uostalom i *Vaga*, na ovaj način dovodi u pitanje same istorijske izvore na kojima se zasnivaju kasnija naučna istraživanja, „zvanične verzije" koje uvek u manjoj ili većoj meri sadrže elemente fikcije.

Krajnji cilj *Vage* i *Podzemlja*, međutim, nije da dovedu u pitanje istinitost istorijske dokumentacije – jasno je da, nakon jezičkog obrta, o činjenicama možemo govoriti samo uslovno, kao o naknadnoj konstrukciji višestruko udaljenoj od istorijskih zbivanja. DeLilovi romani, dakle, navode ove očigledne primere konstruktivizma u istoriji, ne samo da izazovu nepoverenje u istorijske izvore već i kako bi ukazali na paradoks društva koje, uprkos svesti o istorijskoj činjenici kao konstruktu, polaže nerealne nade u moć materijalnih dokaza. Pat-pozicija u kojoj se nalazi Nikolas Branč možda najjasnije ilustruje ovu tezu:

> Branč sedi u fotelji od fine kože i posmatra brda od papira oko sebe. Papir počinje da klizi iz sobe i kroz vrata u unutrašnjost kuće. Pod je prekriven knjigama i papirom. Ormar je prepun materijala koji tek treba da pročita. Mora da ubaci nove knjige u police, da ih ugura, uglavi sa strane, da sve sabije, sve sačuva. Ništa u toj sobi nije nevažno ili zastarelo da bi mogao da ga odbaci. Sve je na neki način važno. To je soba usamljenih činjenica. Materijal neprestano pristiže. (*L*, 378)

Problem je, dakle, u haotičnoj i nesavladivoj prirodi istorijske građe kojoj nema kraja, kao, uostalom, ni samom ljudskom iskustvu. Ideja o tome da je svaki pojedinačni dokaz podjednako važan kobna je po nauku jednako kao zamisao da je idealna istorija ona koja „ništa ne izostavlja" i u kojoj je „sve povezano", kao što ironično sugerišu romani *Vaga* i *Podzemlje*. Brančov „muzej kontradiktornih činjenica" (*L*, 229), odnosno police prepune knjiga, papir koji prekriva prostoriju i klizi iz sobe, kao i materijal koji Branč nikada neće stići da pročita, simbolizuju prostorna i vremenska ograničenja svakog istoričara, dok ideja o tome da je „sve važno" govori o ograničenjima ljudske logike, kako podseća još Fuko. Osim toga, priča Nikolasa Branča slikovito predstavlja i Fukoovu tezu da osnovna slabost društvenih nauka leži u samoj aspiraciji na objektivnu istinu. U želji da donese objektivan sud o jednom istorijskom događaju, Branč pokušava da uključi što više perspektiva i dokumenata, te ceo život posvećuje „razumevanju tog trenutka u Dalasu, sedam sekundi koje su slomile kičmu američkog veka" (*L*, 181). Ipak, on u jednom trenutku shvata da istini o atentatu zapravo nije ništa bliži nego na početku istrage (i samog romana). Objektivna istorija je, zaključujemo iz DeLilovih romana, mit, obična iluzija, ono što Derida naziva „snom o potpunom prisustvu" (Derrida 2005: 370).

Uzrok Brančove „interpretativne paralize“ Šenon Herbert prepoznaje u samom postupku i pristupu istorijskoj građi koji postulira naučnu objektivnost i „nevinost“ činjenica (2010: 290), dok za Stjuarta Hačinsona neuspeli pokušaj Nikolasa Branča da napiše tajnu istoriju atentata jeste simbol „postmoderne impotencije“ (Hutchinson 2001: 118). I sam DeLilo Branča u jednom intervjuu naziva „praktično impotentnim“ (Connolly 2005: 27), zbog nemogućnosti da se izbori sa ažda-jom „Izveštaja Vorenove komisije“, koju poredi sa „megatonskim romanom koji bi Džejms Džojs napisao da se preselio u Ajovu i doživeo stotu“ (*L*, 181). Brančova „paraliza“ i „impotencija“, dakle, predstavljaju odraz začaranog kruga u kome se nalazi savremeno društvo u kome prezasićenost informacijama i „činjenicama“ paradoksalno vodi u krizu znanja. Kako primećuje Nil Ferguson, zbog neprestanog umnožavanja informacija svet je „osuđen na sve veći nered, usled entropije“ (2014: 52). Kako obuzdati činjenice? Da li je moguće napraviti objektivnu selekciju informacija koje „neprestano pristižu“, kako Branč neprestano ponavlja? Branč sa jednakom pažnjom razmatra snimak Kenedijevog ubistva i stomatološki karton majke Osvaldovog ubice Džeka Rubija, u pokušaju da napravi što sveobuhvatniju istoriju koja ništa ne isključuje. Ipak, takav pristup istorijskoj građi uporno ga vraća na „Vorenov izveštaj“, kao početnu inspiraciju i tamnicu iz koje nema izlaza. Osim toga, činjenice se menjaju dok ih prikuplja, kontradiktorne su i zbunjujuće:

> Kako Branč može da zaboravi na protivrečnosti i razlike? One su duša ove jogunaste priče. [...] U jednoj rečenici oružje je opisano kao kalibar 45. U sledećoj je kaL 22. Činjenice su usamljeni podaci. [...] Osvaldove oči su sive, plave, smeđe. Visok je metar sedamdeset i pet, metar sedamdeset i sedam, metar osamdeset. On je levoruk, desnoruk. Vozi kola, ne vozi

> [...] Osvald čak izgleda drugačije od jedne do druge fotografije. [...] Izgleda kao svi ostali. (*L*, 300)

Prošlost se, dakle, menja dok on pokušava da je „ukroti" tako da i najjednostavnija pitanja, poput Osvaldovog fizičkog izgleda i opisa pronađenih metaka, ostaju bez odgovora. Činjenice su izobličene vremenskom razlikom, pa je za Branča sve podložno sumnji, od broja prostrelnih rana na telu Džona Kenedija i broja atentatora, do Osvaldove visine i boje očiju. Zbog toga on nije u stanju da „pretoči beleške u koherentnu istoriju" (*L*, 301), već neprestano sakuplja nove podatke koji poništavaju stare i produbljuju njegovu sumnju, toliko da na kraju, u želji da postigne što veću objektivnost, počinje da preispituje osnovne principe na kojima počiva „naš svet svetlosti i senki, čvrstih predmeta i običnih zvukova, i našu sposobnost da izmerimo takve stvari, da odredimo težinu, masu i pravac, da vidimo stvari onakvim kakve jesu, da ih se jasno setimo, da smo u stanju da kažemo šta se dogodilo" (*L*, 300-301). Preispitivanje osnovnih principa ljudske logike i razmišljanja vodi Branča u neku vrstu šizofrenije, ali on neumorno nastavlja da proučava arhive prema kojima oseća sve veći otpor. Iako Šenon Herbert kod Nikolasa Branča prepoznaje „zadovoljstvo u samim činjenicama" (2010: 300), istina je da njega ovaj slučaj progoni, kao, uostalom, i samog autora, čiji je opus u najvećoj meri obeležen ovim istorijskim događajem: „Ali on istrajava, nastavlja da radi, piše beleške. On zna da iz toga nema izlaza. Slučaj će ga progoniti do kraja" (*L*, 445).

Pokušaj objektivnog, nepristrasnog pristupa istoriji, koji se u romanu *Vaga* naglašava do apsurda, simbolično je prikazan i kroz slike poligrafskog testiranja kome se pojedini likovi podvrgavaju. Detektor laži, kao mašina koja „posreduje između čoveka i njegovih tajni" (*L*, 362), a koja bi trebalo da predstavlja jedini „sigurni" metod razotkrivanja istine, odnosno

jasnog odvajanja istine od laži, zasigurno je jedan od važnijih motiva u romanu. Dok s jedne strane u *Vagi* posmatramo konstruisanje istorije kao fikcije, od osmišljavanja likova i zapleta do „proširivanja fikcije na svet", uporedo sa tim pratimo dekonstruisanje istorijskih događaja, preko poligrafskih testova, forenzičkih dokaza i istorijskih analiza. Nekoliko likova iz romana, između ostalih i sam Osvald ali i agenti tajnih službi, podvrgnuti su testu poligrafa:

> Kada je Vin drugi put bio na poligrafu sedeo je kraj aparature na stolu i ridao, nakon tri pitanja, sa elektrodama pričvršćenim na dlan, manžetnom oko bicepsa, gumenom cevčicom preko grudi. Bilo mu je toliko naporno da ne laže. (*L*, 24)

Poligraf, koji ima „fin tehnički prizvuk" (*L*, 362), predstavljen je kao neprijateljska mašina koja čoveka otuđuje od sopstvenih tajni, poništavajući na taj način suštinu ljudske prirode. Odgovori na pitanja su tačni ili netačni, u zavisnosti od signala koje elektrode registruju, nezavisno od volje ispitanika, pa bi detektor laži trebalo da predstavlja vrhunac objektivnosti i naučnosti, kao precizna mera tačnosti podataka i činjenica. U romanu je, međutim, posebno naglašeno koliko je teško govoriti istinu, delimično zbog toga što test uglavnom polažu likovi koji su stvarnost zamenili fikcijom, a delom zbog same prirode poligrafa i pitanja na koja nije uvek moguće dati jasan odgovor. Ipak, uprkos strahu od rezultata, pojedini likovi poligraf vide kao spas od krivice i straha. Tako tajni agent Parmenter potajno „priželjkuje šansu da ide na poligraf", dok Džek Rubi, nakon što je ubio Osvalda, i sam „insistira da polaže poligrafski test pošto su iskrenost i autentičnost istine dragocene vrednosti za Amerikance" (*L*, 361, 444). Oštra ironija, koja se u DeLilovom opusu retko javlja u ovako ogoljenom obliku, pogađa u kontradiktornosti i licemerje savreme-

nog društva „post-istine", u kome istina još samo deklarativno predstavlja „dragocenu vrednost". Osim toga, videćemo i da je „autentičnost istine" koja se zasniva na rezultatima poligrafskog testa problematična, kao i sve potonje analize koje gube iz vida suštinu ljudske prirode.

Poligrafsko testiranje, dakle, ne vodi do dubljih uvida u istorijske događaje, pa je svrha poligrafa u romanu prvenstveno zastrašivanje ispitanika koji će biti podvrgnuti takvom nehumanom tretmanu. Govoriti istinu kratkim i jasnim odgovorima, kako zahteva poligrafski test, gotovo da je nemoguć poduhvat, i scene u kojima su likovi podvrgnuti detektoru laži najpre podsećaju na scene mučenja. Osim toga, odgovori na pitanja poput „Da li ste ikada koristili drugo ime ili identitet? Da li vam je plava omiljena boja? [...] Da li imate smeđu kosu?" (*L*, 163) – ne otkrivaju ništa do niza nepovezanih činjenica, koje same po sebi nemaju značenje. A nemaju ga prvenstveno zbog toga što, kako ponavlja Osvaldova majka, „postoje priče unutar priča" *(L*, 450), bez kojih nije moguće sagledati istinu o prošlim događajima.

Dakle, u središtu krize (istorijskog) znanja leži odsustvo priče – istorija bez priče je „soba usamljenih činjenica", Brančovih kontradiktornih beleški koje nikada neće postati deo istorijskog narativa. U završnom poglavlju *Vage* Margaret Osvald upravo dovodi u pitanje takav „poligrafski" pristup istoriji, obraćajući se sudiji:

> Uvaženi sude, ne mogu da govorim istinu o ovom slučaju samo sa da i ne. Moram da ispričam priču. Reč je o dečaku koga su druga deca zadirkivala. Bilo je pocepanih i pocepanih majica i krvavog nosa. Slušajte me. Napisaću knjige o životu Lija Harvija Osvalda. (*L*, 449)

Margaret Osvald jedini je lik koji, uprkos skromnom obrazovanju, razume da je istorija priča o ljudima, a ne predsed-

nicima, tajnim agentima i atentatorima. U hladnom svetu poligrafa i forenzičkih dokaza, ona podseća da je čovek mera svih stvari, i da je u njegovoj prirodi da priča priču. Pomenuta averzija prema narativnoj interpretaciji u postmoderni, prikazana kako kroz „Izveštaj Vorenove komisije", tako i kroz neuspeli pokušaj Nikolasa Branča da sa vođenja beležaka pređe na pisanje „koherentne istorije", jeste izvor otuđenja čoveka od sopstvene prirode i udaljavanja od istorijske istine. Do kraja romana postaje jasno da brižljivo prikupljeni podaci, od policijskih izveštaja do uvećanih fotografija, video-snimaka, dnevnika i pisama, nemaju nikakvo značenje dok se ne postave u okvir teksta. Jer nasuprot priči stoji haos.

U ruševinama priče

U prethodnom delu smo videli da je za Dona DeLila, ali i teoretičare poput Fredrika Džejmsona i Timotija Melija, atentat na Kenedija prelomni trenutak u američkoj modernoj istoriji, najpre zbog toga što američka istorija početkom druge polovine 20. veka u celosti poprima auru atentata, a senka ovog događaja se nadvija nad svim potonjim dešavanjima, kako u političkoj sferi, tako i u domenu svakodnevnog života. U eseju „Aura atentata", koji je objavljen kao predgovor Pingvinovom dopunjenom izdanju *Vage* iz 2006. godine, a koji DeLilo započinje rečenicom „Neke priče se nikada ne završavaju" (Assassination Aura, 2005: v), on govori o velikim istorijskim pitanjima koja će ostati nerasvetljena uprkos razvoju nauke i tehnologije, zbog toga što njihova aura prodire u samu „teksturu svakodnevnog života" (*Ibid.*), čime ona ostaju zauvek otvorena, podložna različitim tumačenjima i sumnji. Banalnost i apsurd Kenedijevog ubistva, kao i nesklad između predsednika i njegovog po mnogo čemu nedostojnog protivnika – disleksičnog i nadobudnog Osvalda, neveštog strelca, prkose zdravorazumskoj logici i stoga onemogućavaju zatvaranje konstrukcije priče. Po mišljenju Pitera Boksala, aten-

tat sa jedne strane povezuje DeLilove romane, dok nasuprot tome, kao što je pomenuto, Kenedijeva smrt označava istorijski trenutak u kom priča gubi nit (Boxall 2006: 133).

Ubistvo predsednika, međutim, u 21. veku dobija još tragičnijeg, ali i bizarnijeg parnjaka u američkoj istoriji – 11. septembar. Ako je atentat na Kenedija označio početak doba paranoje u Americi, nakon terorističkog napada na Njujork i Vašington, paranoja je prerasla u strepnju i opravdani strah, i u romanima Dona DeLila se jasno vidi ovaj prelaz, postepena promena američke, ali i globalne svesti. Dok romani 20. veka, posebno *Beli šum, Vaga, Mao II* i *Podzemlje,* odaju utisak života u smrti – likovi su opterećeni mislima o sopstvenoj smrtnosti ali i mogućem kraju civilizacije – noviji romani, poput *Bodi artista, Kosmopolisa, Padača* i *Tačke Omega* predstavljaju traumu „proživljene" smrti, krah i kraj dotadašnje civilizacije. Konačno, DeLilov najnoviji roman *Nula K* (*Zero K*, 2016) i doslovno se bavi mogućnostima očuvanja života nakon smrti kroz proces krioprezervacije.

U *Belom šumu* paranoju indukuje sam jezik i odabir reči kojima se po potrebi povećava i smanjuje anksioznost koju likovi osećaju. Glavni lik Džek Gledni i njegova supruga Babet imaju paničan strah od smrti sa kojim se bore na različite načine, prevashodno upotrebom Dilara, tablete koja bi trebalo da ublaži osećaj anksioznosti. Opsesivne misli o smrti pohode i tajne agente parapolitičkih snaga u *Vagi*, romanu koji, kako smo videli, u celosti odslikava razvoj paranoje na globalnom nivou sa zaoštravanjem hladnoratovskih odnosa. U romanu *Podzemlje* atmosferu paranoje možda najjasnije dočarava komičar Leni Brus, koji neprestano ponavlja: „*Svi ćemo da izginemo!*", kao i Edgar Huver, čija se paranoja manifestuje kroz strah od „nevidljivih oblika života", dok njegova desna ruka Klajd Tolson razmišlja o „paranoičnom zadahu kojim je odisala čitava decenija" (*PZ,* 585). Ipak, u *Podzemlju* ne dolazi do nuklearne katastrofe, svet ne nestaje u narandžastom obla-

ku „atomske pečurke“,[39] isto kao što u *Belom šumu* ne dolazi do akcidenta koji likovi sa strepnjom iščekuju, pri čemu izostanak katastrofe paradoksalno ne donosi utehu. Naprotiv, strepnja ostaje a mračne slutnje o terorističkim napadima kao novom vidu komunikacije, posebno izražene u romanu *Mao II*, dobijaju svoje ovaploćenje 11. septembra 2001. godine.

Roman *Bodi artist,* iako objavljen svega nekoliko meseci pre terorističkih napada, donosi atmosferu smrti i onostranog, nagoveštavajući zaokret u poetici Dona DeLila. Ako roman *Beli šum* najavljuje sunovrat tekstualnog doživljaja sveta i neadekvatnost jezika u uprizoravanju stvarnosti, DeLilovi romani objavljeni nakon terorističkog napada i strukturno prate promenu globalne svesti, u kojoj su „vreme i prostor sazdani od razvejanog pepela i sutonske tmine“, kako saznajemo na samom početku romana *Padač* (9). Poput njujorških „Kula bliznakinja“, za DeLila i sama „priča završava u ruševinama”, kako navodi u eseju „U ruševinama budućnosti“ povodom 11. Septembra (In the Ruins of the Future, 2001). Tako i njegova raskošnija proza iz osamdesetih i devedesetih godina prošlog veka ustupa mesto svedenom izrazu romana 21. veka. Konačno, stilsku imploziju DeLilo kruniše romanom *Tačka Omega*, gde likovi jedva da razmenjuju poneku reč. U pomenutom eseju DeLilo upravo objašnjava ovu promenu stanja: „Postoji osećaj sabijenosti, planova koji se užurbano prave, ubrzanog i iskrivljenog vremena. Ali jezik je neodvojiv od sveta koji ga inspiriše“ (*Ibid*.) Svet o kome DeLilo govori je svet traume i haosa, i zato njegova proza dvadeset prvog veka najviše podseća na košmarni san u kome likovi postepeno gube moć komunikacije, nemi pred neobjašnjivim događajima, za koje je malo reći da su čudniji od fikcije. „Ali u apokalipsi nema logike“,

[39] Ovo je još jedan motiv koji se ponavlja u DeLilovim romanima, još od *Krajnje zone* (*End Zone*, 1972), gde narandžasta haljina izrazito gojazne devojke glavnog junaka, sa amblemom „oblaka u obliku pečurke“, podseća na atomsku eksploziju (*EZ*, 38).

podseća DeLilo, ističući da je priča sada u rukama terorista (*Ibid.*).

Ipak, za objavljivanje takvog romana koji bi uspešno artikulisao novo stanje svesti i posttraumatskog šoka bilo je potrebno napraviti određenu vremensku distancu. Prvi (i, za sada, jedini) roman koji direktno obrađuje napad na Svetski trgovinski centar u Njujorku DeLilo objavljuje šest godina nakon ovog događaja pod naslovom *Padač,* po fotografiji čoveka u slobodnom padu, koji je iskočio iz kule da ne bi izgoreo u požaru.[40] Kao što je slučaj sa romanom *Vaga,* i *Padač* predstavlja svojevrsni omaž velikom istorijskom događaju, koji Bodrijar naziva „apsolutnim događajem", „majkom događaja" i „čistim događajem koji u sebi koncentriše sve događaje koji su nam se ikada desili" (Bodrijar 2007: 7). U DeLilovom opusu Jedanaesti septembar predstavlja ispunjenje mračnih slutnji koje su izražene u prethodnim romanima ovog autora. Na primer, u romanu *Imena* (*The Names,* 1982) protagonista Džejms Akston razmišlja dok prolazi kroz Partenon kako će: „Bombaški napadi postati uobičajeni, eksplozije automobila, bombe u kancelarijama i robnim kućama" (*N*, 330), dok u romanu *Mao II* Bil Grej najavljuje novi tragični narativ koji se „bavi vazdušnim eksplozijama i srušenim zgradama" (157). Kako primećuje Stejsi Olster, na dan terorističkog napada obistinjuje se i zloslutna poruka Lenija Brusa „*Svi ćemo da izginemo!*" iz romana *Podzemlje* (2011: 12). Gledano iz perspektive novijih romana, doba utakmice Džajantsa i Dodžersa, Kenedija i Kastra, sovjetskog nuklearnog testa i teorija zavere, izgleda kao doba nevinosti, i u novom svetu, koji niče iz pepela srušenih kula, Lenijeva zajedljiva šala više nije odraz paranoje, već zastrašujuće mogućnosti.

Od svih DeLilovih romana iz prošlog veka, međutim, roman *Mao II* najjasnije prikazuje začetak društva terora, kroz

[40] Fotografiju je 11. septembra 2001. godine snimio Ričard Dru (Richard Drew), fotograf novinske agencije Asošijeted pres.

likove terorista i njihovih apologeta, Abu Rašida i Džordža Hadada, koji pokušavaju da objasne novi svetski poredak:

> Rašid gleda u foto aparat. Kaže: „Reći ću vam zašto zapadnjake zaključavamo u sobe. Da ne bismo morali da ih gledamo. Podsećaju nas na način na koji pokušavamo da imitiramo Zapad. Kako se pretvaramo, stavljamo odvratnu masku. [...] dokle god se oseća prisustvo Zapada ono je pretnja za samopoštovanje, za identitet. [...] teror nam služi da našim ljudima damo mesto u svetu koje im pripada. [...] Teror otvara vrata u novu budućnost. [...] mi stvaramo i menjamo istoriju iz minuta u minut. [...] Istorija nije knjiga ili ljudsko sećanje. Istorijom se bavimo izjutra a menjamo je posle ručka." (*M,* 235)

Dok razgovara sa fotografkinjom Britom Nilson, Abu Rašid govori o Zapadu kao kolonijalnoj sili kojoj se mora pružiti otpor u cilju očuvanja sopstvenog integriteta. Zbog nametnutih „zapadnjačkih" vrednosti, pripadnici drugih kultura se osećaju inferiorno, bezvredno, te u želji da se uklope u sistem gube svoj identitet. Međutim, želja Abu Rašida i njegovih sledbenika da se zapadnjaci „zaključaju u sobe", da se Drugi uništi kako bi nova budućnost osvanula na njegovim ruševinama, otkriva besmisao u središtu borbe koja bi da se prikaže kao herojska.[41] Bitka protiv hegemonije Zapada, dakle, podrazumeva njegovo totalno uništenje, zajedno sa istorijom i svim civilizacijskim tekovinama koje, dokle god su u vidokrugu,

[41] Bodrijar kaže: "Ne samo da se ti ljudi ne bore jednakim oružjem, pošto u igru uvode vlastitu smrt, na koju nema mogućeg odgovora[...], nego su prisvojili i sve oružje dominantne moći. Novac i berzanske špekulacije, informacione tehnologije i vazduhoplovstvo, spektakularnu dimenziju i medijske mreže: oni su potpuno usvojili modernost i mondijalnost, ostajući pri nameri da je razore." (Bodrijar 2007: 16).

predstavljaju pretnju za samopoštovanje onih koji se osećaju izopšteno iz takvog društvenog sistema. Naravno, besmisao se ogleda i u tome što se „menjanje istorije iz minuta u minut", prevashodno bombaškim napadima, upravo izvodi uz pomoć najnovijih tehnologija sa zapada, kako DeLilo podseća u eseju „U ruševinama budućnosti".

Nova budućnost o kojoj Abu Rašid govori, a koja nastaje simboličnim brisanjem Drugog iz vidokruga i menjanjem istorije „posle ručka", osvanjuje u romanu *Padač*, koji u tom smislu predstavlja nastavak romana *Mao II*.[42] U *Padaču* iz vidokruga nestaje Svetski trgovinski centar, simbol američke moći i tehnološkog napretka, kada je za svega nekoliko minuta „šačica ljudi bukvalno promenila vizuru grada" (DeLillo, In the Ruins of the Future, 2001). Abu Rašid predstavlja direktnu preteču DeLilovog Amira Ate i Hamada, likova iz romana *Padač* čiji mentalni sklop autor gradi produbljujući model teroriste dat u romanu *Mao II*. Nadovezujući se na Abu Rašida, Amir govori o „osećaju izgubljene istorije" i „izolaciji", a Hamad o Amerikancima kao „gospodarima sveta" i „zapadnjačk[oj] izopačenost[i] duha i tela, rešen[oj] da smrvi islam u mrvice hleba za ptice." (*P* 72-74, 153). Uprkos deklarativnom preziru prema zapadnim vrednostima i „izopačenostima", kojim nespretno pokušavaju da opravdaju svoje učešće u zločinima, i Amir i Hamad rado koriste tekovine zapadne civilizacije, poput „tehničkog obrazovanja" i kućne dostave hrane koju Hamad povremeno naručuje (*Ibid.,* 72, 153), čime se naglašava nedoslednost njihove ideologije. Međutim, iako je lament DeLilovih terorista nad gubitkom identiteta i samopoštovanja, kao i prezir prema pogodnostima koje zapravo prihvataju u suštini neiskren, romani ne odaju utisak nevino-

[42] I DeLilov roman *Players* (1977) u izvesnom smislu najavljuje dešavanja u *Padaču*, kroz snimak terorističkog napada na početku romana i sporadične diskusije o bombaškim napadima, s tim što za razliku od romana *Mao II* čitaoce tek ovlaš uvodi u terorističku vizuru.

sti Zapada. Naime, i u samoj strukturi i tematskim celinama ova dva romana i likovi terorista i njihove priče osetno su marginalizovani, što se posebno jasno vidi u *Padaču*. Kako Džon Karlos Rou navodi u studiji „Don DeLilo i rat protiv terorizma" (Don DeLillo and the War on Terrorism, 2012), u *Padaču* je manje od dvadeset stranica posvećeno terorističkoj organizaciji, motivima napada i psihologiji teroriste, i to su uglavnom prikazi sluđenog i zbunjenog Hamada. Rou smatra da DeLilo „trivijalizuje teroriste umanjivanjem prostora koji im daje u romanu", ponavljajući argumente iz *Podzemlja* i *Kosmopolisa* da su „hiperkapitalističke zemlje prvog sveta, posebno Amerika, sebi stvorile neprijatelja u Al-Kaidi i svim drugim vrstama 'terora' (domaćeg ili stranog)" (Rowe 2012: 196). Na ovaj način roman i kroz samu strukturu, priču o Njujorčanima koju tek povremeno prekidaju Hamadove uskovitlane misli, odslikava odnos moći centra – zapadnih vrednosti koje su još pre pada „kula" počele da se urušavaju – i margine, koja grozničavo pokušava da promeni istoriju.

Džon Karlos Rou u pomenutoj studiji, međutim, kritikuje DeLila zbog toga što u romanima *Mao II* i *Padač* „vesternizuje" likove terorista, posebno kroz prikaz Hamadovih nedoumica i razmišljanja o nevinim žrtvama, deci koja učestvuju u ratovima, zabrani seksualnih odnosa i imperativu puštanja brade kod muslimana (Rowe 2012: 202). Moguće je pak da je ovo još jedan postupak u romanu koji naglašava dominaciju Zapada i nemogućnost izlaska iz zapadnjačke logike i vizure. Jasno je da autoru ne nedostaje veštine kada su u pitanju likovi sa margine društva, te da on namerno bira da događaje prikaže iz perspektive Njujorčana, za koje 11. septembar ostaje večita enigma, događaj koji se opire svakoj vrsti tumačenja. Razmatrajući moguće uzroke terorističkog napada, penzionisana profesorka istorije umetnosti Nina Bartos zaključuje da „[n]e postoje ciljevi čijem bi se ostvarenju [teroristi] mogli nadati. Oni ne oslobađaju ljude niti zbacuju nekog diktatora. Ubijaju nevine, i to je to." (*P,* 46). Ninina nemogućnost da

izađe iz okvira sopstvene perspektive i površno, pojednostavljeno tumačenje jednog od najvažnijih istorijskih događaja, naglašeno završnicom „i to je to“, simbolizuju nezainteresovanost superiornog Zapada, uverenog u sopstvenu izuzetnost, za razumevanje Drugog, koji će uprkos radikalnim metodama zauvek ostati na rubovima priče. Drugim rečima, u njenom odgovoru je primetno ono što Bodrijar naziva „manj[kom] imaginacije“, odnosno „nemogućno[šću] da se drugi vidi kao protivnik sa punim pravima“ (Bodrijar 2007: 49). Ovo posebno dolazi do izražaja u njenoj raspravi sa partnerom, Martinom Ridnorom, kosmopolitom koji je i sam u mladosti bio „terorista“, ali „Zapadni, beli,“ kako njena kći Lijana kasnije razmišlja (*P,* 173). Martin, u mladosti poznatiji kao Ernst Hešinger, nekadašnji levičar „Komune 1“, govori o Americi kao sili „koja se meša u tuđe poslove, koja se meša u tuđe teritorije“, slepoj za milione „obespravljenih“, na šta Nina konačno odgovara: „Oni okrivljuju nas. Nas okrivljuju za svoje neuspehe.“ (*P*, 46). Rasprava, dakle, ne vodi do dubljih uvida u moguće razloge napada „obespravljenih“, i obe strane ostaju zatvorene za argumente drugog. DeLilo, međutim, u fokus stavlja njemu bližu stranu, zapadnu, američku, oličenu u Nininom rečenicama, u kojim prepoznajemo odsustvo samokritike i neprihvatanje moguće odgovornosti. Roman na ovaj način sugeriše da takav pristup ne doprinosi razrešenju konflikta, te da suočavanje sa prošlošću i prevazilaženje traume nije moguće ukoliko se ne izađe izvan okvira mita o sopstvenoj izuzetnosti.

Ipak, nejednakost i nerazumevanje dveju strana, na koje se roman *Padač* fokusira kako tematski tako i strukturno, predstavljaju samo jednu stranu problema oličenog u padu dveju kula. Važno je istaći da *Padač* nipošto ne ostavlja utisak da je moguće pronaći opravdanje za zločin takvih razmera kao što je Jedanaesti septembar, i DeLilo nastoji da prikaže praznini za takozvane terorističke ideologije. To se možda najbolje vidi u načinu na koji Amir Hamadu pokušava da obrazloži stradanje nevinih prilikom napada:

> Šta je s ostalima, onima koji će poginuti? [...] Šta je s ostalima?
>
> Amir je jednostavno rekao da ostali ne postoje. Ostali postoje samo do onog stupnja do koga ispunjavaju ulogu koju smo im dodelili. U tome je njihova funkcija, kao ostalih. Oni koji će izginuti ne polažu nikakvo pravo na sopstvene živote izvan korisne činjenice njihovog umiranja. (*P,* 155)

Roman, dakle, nastoji da prikaže protivrečnosti i nelogičnosti terorističke vizure – jasno je da Amirova „filozofija" pada na testu elementarne ljudskosti, bez obzira na kulturu, religiju i hemisferu. Osim toga, iza takve borbe do smrti ne krije se ništa drugo do opasni fanatizam. Do kraja romana postaje jasno da pobuna protiv američke invazivne politike u vidu terora ne predstavlja nikakvu filozofiju, već samo besmisao i civilizacijski sunovrat. Dok Hamad razmišlja o Amirovim rečima: „Ne postoji svrha, u tome je svrha." (*P,* 157), DeLilo, možda nehotice, ponavlja Bodrijarovu teoriju da u teroru protiv terora „nema nikakve ideologije" – u eseju „Duh terorizma" Bodrijar kaže: „Već smo daleko s one strane ideologije i političkog. Energija koja napaja teror ni o kakvoj ideologiji, ni o kakvim pobudama, čak ni islamskim, ne polaže računa." (Bodrijar 2007: 10).

Konačno, rečenica „Ne postoji svrha, u tome je svrha", počinje da definiše čitav svet koji se rađa na ruševinama njujorških „kula",[43] a koji DeLilo prikazuje u novijim romanima, u *Padaču*, ali i *Tački Omega,* romanu u kome čujemo odjeke neuspelog, promašenog rata protiv terora. Urušavanje smisla u *Padaču* simbolično je predstavljeno kroz „urušeno vreme"

[43] Džon Karlos Rou ovu rečenicu naziva „užasnim lajtmotivom" *Padača* (Rowe 2012: 197).

romana *Tačka Omega* (67), čiji naslov, osim što označava maksimalan stepen svesti i evolucije,[44] možda predstavlja još jedan omaž njujorškoj „Nultoj tački" (eng. *Ground Zero, Point O*). Roman u kome su junaci okruženi tišinom i ništavilom, dok u pustinji provode dane „bez šavova" (*TO* 43, 101), i doslovno prenosi DeLilovu teoriju o priči koja nestaje u ruševinama, u kojoj autor dovodi u pitanje adekvatnost narativnog pristupa događaju koji je bio „toliko veliki i užasan da se nije mogao pojmiti čak ni u trenutku dešavanja" (DeLillo, In the Ruins of the Future, 2001). Premda Džon Duval DeLilov pristup strahotama 11. septembra poredi sa stavom Teodora Adorna da je „pisanje poezije nakon Aušvica varvarstvo" (Duvall: 2011: 158; Adorno 1949: 34), tišina i teskobna, gotovo zagrobna atmosfera romana *Padač* i *Tačka Omega*, naravno, ne znače smrt narativa u doslovnom smislu. Hipoteza o kraju narativa simbolično najavljuje da je gotovo sa zapletima, teorijama zavere i pričama koje pronalaze skrivene veze i smisao u pozadini bezumnih istorijskih događaja, te da je potrebno pronaći nov pristup svetu bez ideologije, istoriji koja nastavlja da se utrkuje sa maštom romanopisca.

[44] Opširnije na str. 229.

ZUMIRANJE ISTORIJE: DELILO I LOGIKA MEDIJA

Ideja o istoriji kao konstrukciji i pitanje autorstva nad savremenim istorijskim narativom dodatno se komplikuju ako ih promatramo u svetlu medijske kulture, koja u DeLilovom stvaralaštvu predstavlja nezaobilazni kontekst u kom autor obrađuje temu istorije. Kako zapaža teoretičar savremenih studija kulture Daglas Kelner, društvo i kultura su „kolonizovani" od strane medijske kulture, koja „dominira svakodnevnim životom", te „učestvuje u oblikovanju dominantnih shvatanja o svetu i najvišim vrednostima" (Kelner 2004: 8, 5, 64). Kako ćemo videti u ovom poglavlju, medijska kultura na isti način „dominira" i DeLilovim opusom, „kolonizujući" svest njegovih junaka i njihove predstave o društveno-istorijskim dešavanjima. Dakle, medijske slike prožimaju njihov doživljaj stvarnosti, tako da oni često nisu u stanju da razdvoje medijski prikaz od sveta koji se u njemu ogleda.

Percepciju događaja koji se odigravaju u savremenoj istoriji u velikoj meri oblikuju medijske perspektive, tako da stvarnost izgleda kao da je unapred montirana, te da ustupa mesto „nadstvarnosti". Kako navodi Žan Bodrijar: „Uvek je negde skrivena neka kamera. Možemo biti snimljeni a da to i ne znamo." (Bodrijar 1998: 36). U takvom svetu se oseća izvesna artificijelnost, sposobnost da posmatramo sebe i svet kao kroz objektiv kamere, što bi se moglo objasniti pojačanom svešću o medijima zbog koje se čini da medijska slika pretho-

di stvarnoj. „[V]irtuelna kamera je u glavi", zaključuje Bodrijar, za koga su mediji, poput kakvog virusa, „zaposeli 'realan' život iznutra" (*Ibid.,* 36-37), i stoga svet posmatramo kao kroz oko kamere, pri čemu je naša vizura posredovana umnoženim medijskim perspektivama.

Svest o montiranoj, nameštenoj „stvarnosti" pak dodatno usložnjava ionako nerazjašnjen odnos istorije i fikcije, pa se dinamika između ove dve discipline pojačava u vreme medija i razvoja novih tehnologija, kada granica između predstave i stvarnosti implodira. Obilje informacija i dokumenata postaju dostupni za različite interpretacije, koje posredstvom medijskih strategija postaju uvreženi deo istorije i kolektivnog sećanja. U studiji „Medijski prikazi i konstituisanje društvene stvarnosti", teoretičari medija na čelu sa Vilijamom Gamsonom govore o tome da su predstave koje imamo o svetu, a kojima se koristimo da bismo mogli da konstruišemo značenje o političkim i društvenim pitanjima „skrojili mediji", kao i da slika koju tako dobijamo nipošto nije neutralna, već „pokazuje moć i tačku gledišta političke i ekonomske elite koji medijima rukovode i usmeravaju ih" (Gamson et al. 1992: 374). Takvu skrivenu ideologiju za Džona Fiska najpre možemo prepoznati u običnoj vesti, koja predstavlja „montažu glasova" (Fiske 1987: 304), dok Stjuart Hol posebno ističe da, uprkos tome što masovni mediji nude širok spektar značenja, postoji jedno značenje koje se favorizuje, na koje se čitalac ili gledalac usmerava.[45] Tako montaža kreira svest o događaju usmeravajući pažnju na sadržaj koji se smatra važnim. Konačno, Daglas Kelner zaključuje da se „upravo pomoću ovakvog predstavljanja uspostavlja hegemonija političke ideologije [...] i obezbeđuje saglasje sa određenim političkim pozicijama" (Kelner 2004: 104).

Jasno je, dakle, da mediji pomenute „pripovedačke" tehnike u najvećoj meri pozajmljuju od književnih konvencija i

[45] Opširnije u: McRobbie 2005: 11.

romanesknog diskursa, koji na ovaj način prodire u istoriju, te savremena istorija, koja se zasniva na vesti kao „montaži glasova" jeste priča koja se oblikuje kroz proces selekcije i fabuliranja. Zauzvrat, savremeni roman inspiraciju crpi upravo iz medijske kulture i mehanizama putem kojih ona prodire u svaku poru savremenog života. Medijske tehnologije, koje obuhvataju sredstva masovnog informisanja, kao i fotografiju, film, računarske tehnologije i druge audio-vizuelne sadržaje,[46] imaju važnu ulogu u romanu druge polovine 20. i početka 21. veka, o čemu svedoče kako teme tako i pripovedački postupci savremenih romana, koji počinju da podražavaju i promišljaju tehnike i tekovine medijske kulture.

Tako i stvaralaštvo Dona Delila ispisuje mapu novog sveta uronjenog u medijsku kulturu, u kojoj autor, kao diplomirani komunikolog i odličan poznavalac savremenih teorija kulture, pronalazi inspiraciju. Prikazi istorijskih dešavanja u stvaralaštvu Dona DeLila često su potkrepljeni mnogobrojnim podacima i činjenicama koje prenose mediji, uglavnom televizija, novine i internet, i na taj način autor u svojim delima istražuje kako se naše viđenje sveta menja sa razvojem medijske kulture. U književnosti 20. i 21. veka, mediji predstavljaju neiscrpan izvor tema i pripovednih tehnika, a za Dona DeLila mediji pružaju beskrajne mogućnosti poigravanja sa istinom, istorijom i fikcijom. U tom smislu, jedna od pretpostavki na kojoj se DeLilovi romani zasnivaju jeste ideja o tome da istina o istorijskim događajima nije jedinstvena i neopoziva, već da je višestruka i podložna izmenama zajedno sa tehnološkim razvojem društva. Zbog sposobnosti „umnožavanja" istine i

[46] Čini se da Daglas Kelner daje najprecizniju definiciju medijske kulture: „Medijska kultura sastoji se od radio-sistema, nosača zvuka [...] i sredstava njihovog emitovanja [...] filmova i načina njihove distribucije[...] štampanih medija, od novina do časopisa; i televizijskog sistema [...] Medijska kultura je istovremeno i kultura visoke tehnologije, koja primenjuje najsavremenija tehnološka dostignuća." (Kelner 2004: 5-6).

fabrikovanja istorije, mediji igraju jednu od ključnih uloga u savremenom romanu, što se ogleda ne samo na planu sadržaja već i na formalnom planu, pa se pluralitet i nepouzdanost istorijske istine često ogledaju u višestrukim tačkama gledišta kroz koje se kao kroz prizmu prelamaju različite verzije jednog istog događaja koje su jednako moguće i „istinite", odnosno uverljive.

Pojedini kritičari su pak pokušali da naprave neku vrstu sistematizacije kako bi što preciznije definisali ulogu medija u DeLilovom opusu. Silvija Linardi, na primer, uočava tri različita perioda u stvaralaštvu Dona DeLila: dok su njegovi najraniji romani prevashodno usmereni na uticaj masovnih medija na razvoj potrošačkog društva, romani objavljeni osamdesetih godina fokusiraju se na poroznu granicu između stvarnosti i medijskog simulakruma, pri čemu se kasniji romani najčešće bave medijskim spektaklom i „krizom istoričnosti" (Linardi 2003: 234-235).[47] Utisak je pak da takve podele unutar DeLilovog opusa nisu uvek opravdane, te da DeLilovi najznačajniji romani, poput *Podzemlja,* zapravo obuhvataju sve navedene teme. Na primer, neke od najvažnijih tema ovog romana jesu brisanje granica istorije i fikcije u medijima, uticaj medija na ljudsko sećanje, umnožavanje informacija u medijskoj kulturi, razlike između društva modernih medija i društva novih računarskih tehnologija, odnos medijske kulture, politike i ideologije, povratna sprega između medija i nasilja, odnos stvarnosti i medijskih simulakruma, masovnih medija i pitanja identiteta, medija i umetnosti. Prisustvo medija se takođe može uočiti u strukturi DeLilovih romana, u pripovednim postupcima, priči i zapletu.

Dakle, uticaj medija očitava se i u samoj kompoziciji DeLilovih romana, tako da masovni mediji, film, fotografija

[47] Pošto je studija objavljena 2003. godine, Silvija Linardi pod kasnijim romanima podrazumeva romane objavljene devedesetih godina 20. veka (*Mao II* i *Podzemlje*).

i nove računarske tehnologije predstavljaju kako okvir, tako i prizmu kroz koju se svet romana percipira i umnožava. Međutim, kako su mediji neodvojiv deo teksture njegovih romana, čini se da medijski prikazi prethode svakoj percepciji, te se, kako Džon Duval zaključuje, ne doživljavaju kao posredovanje već kao sama „stvarnost" (Duvall 2002: 40). Stoga će se ovo poglavlje fokusirati na odnos istorije i fikcije u doba rađanja i razvoja medijske kulture, i to prvenstveno na promene u samom pristupu istoriji u savremenom romanu do kojih dovodi prodor medija u tokove svakodnevnog života, što se posebno jasno očitava u DeLilovom romanesknom svetu.

Istorijska amnezija

Nerazjašnjen odnos istorijskog i imaginarnog diskursa u medijskoj kulturi predstavlja jedan od osnovnih izvora konfuzije u svetu DeLilovih romana, u kojima likovi bespomoćno pokušavaju da razluče stvarnost od simulacije. Ideje o stvarnosti kao simulakrumu, „imploziji stvarnog" u medijima, likvidaciji referencijala i istoriji kao mitu i „izgubljenom referencijalu" (Bodrijar 1991: 6, 44, 49, 86) ponavljaju se iz romana u roman gotovo po automatizmu, poput aksioma koji se ne dovodi u pitanje. Međutim, kad je u pitanju stvaralaštvo Dona DeLila, upravo su takve usput spomenute „činjenice" i društveni komentari čija se tačnost podrazumeva signali za uzbunu, čija je svrha da kod pažljivog čitaoca pobude sumnju i kritički duh. U tom smislu pojedine scene iz romana Dona DeLila predstavljaju ironičnu ilustraciju savremenih teorija kulture, odnosno različite scenarije koji bi nastali doslovnom i nekritičkom primenom teorije na svakodnevni život. Krajnji rezultat je, dakle, uvek isti i ima za cilj da prikaže neodrživost svake teorije koja ne pronalazi uporište u ljudskom iskustvu.

Pomenute teorije Žana Bodrijara zastupljene su u gotovo svim DeLilovim romanima, a posebno u romanu *Beli šum*, koji, između ostalog, predstavlja i neku vrstu ogleda o postmo-

dernizmu.[48] Bodrijarove teorije o relativnoj prirodi svih znakova, događajima kao veštačkim tvorevinama i relativizaciji istorijskih vrednosti predstavljaju ne samo temu romana, već i predmet diskusije samih likova čije priče najviše podsećaju na dramu apsurda, kako ćemo videti u narednim primerima.

DeLilov osmi roman, za koji je 1985. godine dobio Nacionalnu nagradu za književnost, prikazuje savremeno američko društvo u trenutku suočavanja sa pretnjom moguće katastrofe, širenja otrovnih supstanci iz vazduha zbog izlivanja toksičnog hemijskog otpada. Kroz priču o Džeku Gledniju, profesoru studija o Hitleru, i njegovoj porodici, supruzi Babet i deci iz nekoliko različitih brakova, roman donosi presek stanja u porodičnoj i akademskoj sredini Amerike osamdesetih godina prošlog veka, sugerišući da su obe sfere duboko zahvaćene krizom vrednosti. Krizu posebno naglašava apokaliptični ton drugog dela romana, u kom se Glednijevi i njihovi sugrađani pripremaju za suočavanje sa najavljenom katastrofom. Takva postavka romana predstavlja polazište sa kog autor ispituje kako istinitost, tako i svrhu savremenih društvenih teorija, od ideje o „nestajanju osećaja za istoriju" Fredrika Džejmsona (Jameson 1989: 125) do Bodrijarovih zapažanja o logici simulacije.

Gubitak osećaja za istorijske vrednosti najslikovitije je prikazan u scenama *Belog šuma* koje se bave američkom akademskom sredinom. Naime, na samom početku romana čitalac saznaje da je Džek Gledni idejni tvorac „Studija o Hitleru", kursa koji je proslavio „Fakultet-na-brdu" na kome predaje. Glednijev kurs je, međutim, problematičan zbog toga što on Hitlera posmatra kao kulturni fenomen, odbijajući da ga postavi u odgovarajući istorijski kontekst:

---

[48] Bodrijarove postavke u *Belom šumu* ispituje Lenard Vilkoks u radu "Baudrillard, DeLillo's *White Noise,* and the End of Heroic Narrative" (Wilcox 1991: 346-365), uočavajući brojne intertekstualne veze između ova dva autora, ali uglavnom previđajući DeLilov ironičan pristup Bodrijarovim teorijama, koji ćemo predstaviti u narednim primerima.

> To nije pitanje dobra i zla. Ne znam šta je to. Vidi ovako. Neki ljudi uvek nose omiljenu boju. Neki ljudi nose pištolj. Neki ljudi obuku uniformu pa se osećaju važnije, snažnije, bezbednije. Upravo je to polje mojih opsesija. (*WN*, 63)

Glednijevo uporno odbijanje da Hitleru pristupi kao istorijskom zločincu dostiže vrhunac u sceni u kojoj on zajedno sa kolegom, gostujućim profesorom Marijem Siskindom, drži uporedno predavanje o Adolfu Hitleru i Elvisu Presliju poredeći njihovo mesto u istoriji, uglavnom kroz paralelni prikaz njihovog odnosa sa majkama Klarom i Gledis. U nekoj vrsti improvizovanog performansa Gledni i Mari kroz niz primera objašnjavaju da su i Elvis i Hitler bili razmaženi „mamini sinovi" (*WN,* 71), koji su nakon majčine smrti oboleli od teške depresije.

U tom smislu, *Beli šum* se često poredi sa romanom *Running Dog*, gde pronalazimo još jedno takvo proizvoljno, nasumično i posve nebulozno poređenje istorijskih ličnosti. U ovom romanu Hitler se poredi sa Čarlijem Čaplinom:

> „Rođeni su iste nedelje istog meseca iste godine."
> „Zar je to važno?"
> „Samo nekoliko dana razmaka."
> „Ali zar je to važno?"
> „To je činjenica. Istina. To je istorija." (*RD*, 236)

Oba romana, međutim, dovode u pitanje razumevanje istorije kao skupa nepovezanih činjenica, pa je svrha takvih pseudonaučnih poređenja i diskusija u DeLilovim romanima kritika svakog naučnog pristupa koji istorijske događaje posmatra izolovano, gubeći iz vida istorijski kontekst.

U studiji „Adolfe, nismo te poznavali" (Adolph, We Hardly Knew You, 1991), koja možda najpodrobnije obrađuje fenomen Hitlera u DeLilovim romanima, Pol Kantor govori o „savezništvu" medija i univerziteta, koji imaju moć da čak i najvažnije istorijske fenomene svedu na trivijalne (Cantor 1991: 47). S jedne strane, Kantor u navedenim primerima prepoznaje „postmodernizaciju savremenog života", odnosno tipičan postmoderni, akademski pristup istoriji koji sve istorijske periode posmatra kao jednako važne i vredne proučavanja. Osim toga, on ističe da takav fragmentarni pristup istoriji, koji je kod DeLila predmet parodije, jeste rezultat razvoja medijske kulture i „odomaćivanja" istorijskih ličnosti preko televizijskih ekrana, gde one dobijaju status slavnih ličnosti (*Ibid.,* 42, 45). Sugerišući da su mediji doprineli gubitku osećaja za istorijske vrednosti, Kantor zapravo ponavlja Bodrijarovo zapažanje da „televizija [...] rashlađuje i neutrališe smisao i energiju događaja" i da se „sve[...] rasplinjava na ekranu televizije" (Bodrijar 1991: 53, 159). I zaista, u svetu *Belog šuma* Hitler je neprestano na televiziji: „Uvek je na ekranu. Ne bismo imali televiziju da nije njega" (*WN*, 63), što dovodi do njegovog izmeštanja iz istorijskog konteksta i prenošenja u ravan svakodnevnog i trivijalnog.

Međutim, iako za razliku od kritičara koji DeLila optužuju za nemoral u prikazu istorijskih zločinaca poput Adolfa Hitlera i Lija Harvija Osvalda Pol Kantor u DeLilovom pristupu istoriji prepoznaje parodiju i kritiku akademizma, njegovo stanovište da „DeLilo želi da ukaže na sličnosti između nemačkog fašizma i savremene američke kulture", kao i da je „američki kult Elvisa postmoderni simulakrum nemačkog kulta Hitlera" (Cantor 1991: 51, 53) čini se jednako neadekvatnim. Naime, pronalazeći skrivene veze između nemačkog fašizma i savremene američke kulture, Kantor u pomenutoj studiji i sam upada u zamku postmoderne teorije prema kojoj je kritičan kada kaže da su Elvis i Hitler „u stvari obojica izvođači u doba masovnih medija", te da „obojica popunjavaju

prazninu u svakodnevnom životu običnih ljudi, obojica pobuđuju primitivne emocije" (*Ibid.,* 52). Poređenje Hitlera i Preslija u *Belom šumu*, kao i Hitlera i Čaplina u romanu *Running Dog*, jeste nasumično, banalno i površno, te predstavlja odličan primer džejmsonove „istorijske amnezije" koju proizvodi medijski, fragmentirani doživljaj stvarnosti. Stoga pomenute scene, koje nose veliki autoironični naboj, upravo tako treba razumeti – kao kritiku ideje o sveopštoj povezanosti i povezivosti istorijskih ličnosti i događaja.

Ako se za trenutak prisetimo kraja romana *Podzemlje*, u kom se istorijske ličnosti i likovi iz romana povezuju računarskom logikom banalnih asocijacija, parodija na „postmodernizaciju" istorije postaje još izraženija:

> Još jedan dodir tastera, novi link, i Sestra se pridružuje nekome ko se takođe zove Edgar. Sabrat u celibatu i manje-više srodna duša, ali biološki suprotan, njena muška polovina, upokojena još poodavno. [...] Verni pas, Džej Edgar Huver, svrgnuti svetac reda i zakona, konačno u hiperlinku sa sestrom Edgar – sada tek kao malim pokretnim impulsom, delićem kodirane informacije.
>
> Sve biva povezano na kraju.
>
> Sestra i Brat. Fantazija u sajber prostoru i način da se sagleda onostrano i izglađivanje razlika koje nemaju toliko veze sa polom koliko sa samim razlikama, a sva sporenja i nesuglasice izbačeni su iz programa.
>
> (*PZ,* 835)

Sestra Edgar i Džej Edgar Huver, „svrgnuti svetac reda i zakona" kao njena ne samo biološka, već i duhovna suprotnost, povezuju se u virtuelnom prostoru interneta samo jednim dodirom tastera putem nasumičnih, banalnih asocijacija, koje

„izglađuju razlike" među njima. Na nekoliko mesta u romanu čitalac uviđa neke očigledne sličnosti između ova dva lika, poput imena i zajedničkog straha od bacila, „nevidljivih oblika života" (sestra Edgar ne ide u grad bez gumenih rukavica), što ih čini „srodnim dušama", kako pripovedač ironično sugeriše. Oni su, međutim „srodne duše" u istoj meri kao Hitler i Čaplin, ili Hitler i Elvis, koje ne povezuje ništa drugo do datum rođenja i neobična privrženost majci. Takav posve nasumičan pristup postaje moguć u medijskoj kulturi, gde se „sporenja i nesuglasice" izbacuju iz programa, odnosno gde se zanemaruje istorijski kontekst. Međutim, ovaj odlomak, kao i mantra *Podzemlja* „Sve je povezano", koja se ponavlja u ovom delu romana, zapravo dovodi u pitanje pristup istoriji kao bazi podataka međusobno povezanih beskrajnim hiperlinkovima u kojima pitanje istorije više „nije pitanje dobra i zla", kako Džek Gledni zaključuje u *Belom šumu*.

Vizije budućnosti

U pozadini kombinovanja istorijskih ličnosti i događaja metodom slobodnih asocijacija leži ideja o istoriji kao fikciji, mitu o prošlosti koja se zapravo nikada nije dogodila. Roman *Beli šum,* kao i drugi DeLilovi romani, najpre *Mao II, Podzemlje, Padač* i *Tačka Omega,* međutim, prikazuju zavodljivost ove teorije, ispitujući kako izgleda svet u kome je ukinut princip stvarnosti, posebno kroz scene koje doslovno ilustruju postmodernističke teorije. Ovde svakako moramo spomenuti najpoznatiju i verovatno najčešće citiranu scenu iz celokupnog DeLilovog opusa koja se, nažalost, isuviše često koristi kao ilustracija postmoderne teorije i neka vrsta dokaza o autoru kao „postmodernisti", bez kritičkog osvrta na ironičan ton kojim je prožeta. Naravno, u pitanju je scena „Niko ne vidi ambar" iz romana *Beli šum*, u kojoj već pomenuti dvojac, Džek Gledni i Mari Siskind, odlazi da vidi „najčešće fotografisani ambar u Americi" (*WN*, 12). Prizor ambara, koji je okružen automo-

bilima i turističkim autobusima, prodavcima suvenira i razglednica, turistima i fotoaparatima, navodi Marija da započne diskusiju o konfuziji u referencijalnom sistemu vrednosti, koja nastaje zbog izmenjene, medijski posredovane perspektive:

> „Niko ne vidi ambar", rekao je naposletku.
>
> Usledila je duga tišina.
>
> „Kad jednom vidiš znakove o ambaru, više nije moguće videti ambar. [...] Mi vidimo samo ono što ostali vide. Hiljade onih koji su ovde bili u prošlosti, oni koji će doći u budućnosti. [...] Oni prave fotografije fotografija. [...] Kakav je bio ambar pre no što je uslikan?", rekao je. „Kako je izgledao, po čemu se razlikovao od ostalih ambara, po čemu je bio sličan ostalim ambarima? Ne možemo da odgovorimo na ova pitanja pošto smo već pročitali znakove, videli ljude kako škljocaju fotoaparatima. Ne možemo da izađemo iz aure. Mi smo ovde, mi smo sada." (*WN,* 12-13)

Jasno je da u ovom odlomku Mari „recituje" čitav niz teorija s početka i kraja prošlog veka, od Benjaminovog paradoksa fotografije, koja prošlost prikazuje kao da je „Ovde i Sada" i koncepta aure, „neponovljive pojave daljine, koliko god da je blizu to što je udaljeno" (Benjamin 2011a: 169, 177), zapažanja Suzan Sontag o odnosu fotografije i turizma (Sontag 2009: 18), do Bodrijarovog koncepta stvarnosti koju je zamenio simulakrum kao „nadstvarnost". Mari zaključuje da, uprkos tome što su junaci „ovde i sada", medijski posredovane, mentalne slike ambara proizvode osećaj udaljenosti, te onemogućavaju neposrednost gledanja.

Zanimljivo je, međutim, da Mari iz diskusije izostavlja suštinu problema, odnosno pitanje šta uopšte čini turističku

atrakciju u medijskom i potrošačkom društvu. U romanu se ovo parodira na nekoliko nivoa – ne samo da je za atrakciju izabran ambar kao jedno od najbanalnijih zamislivih mesta, već on nema nikakav istorijski značaj, njegova vrednost ogleda se isključivo u tome što je „najčešće fotografisani ambar". Na ovaj način roman upućuje na duboko poremećen sistem vrednosti i trijumf banalnog i trivijalnog u savremenom društvu, što je tema koju profesori Gledni i Siskind zanemaruju, kako u diskusiji o ambaru, tako i u pomenutom predavanju o Hitleru i Elvisu. U oba slučaja izostavljanje vrednosnog suda i nemogućnost postavljanja teorije u konkretan društveno-istorijski kontekst upućuju na zaključak da, poput znakova koji više nisu u vezi sa označenim, ni sama teorija više nema uporište u realnosti. Ova scena, dakle, poziva na preispitivanje svakog naučnog pristupa koji gubi iz vida suštinu, pomenuto pitanje iz romana *Running Dog* – „Ali zar je to važno?".

Kao kontrast nam može poslužiti scena iz romana *Podzemlje*, koja se takođe bavi fenomenom turističke atrakcije u savremenom društvu, ali na drugačiji način, ispitujući kako jezik teorije, tako i apsurdni fenomen turizma koji predstavlja jedan od osnovnih uzroka trivijalizacije istorije i svakodnevnog života. U sceni u kojoj turisti u okviru autobuske ture *Nadrealistički Južni Bronks* fotografišu beskućnike, zatvorene fabrike i ulične deponije Bronksa nema diskusije o teoriji simulakruma, već sestra Grejsi besno uzvikuje:

> „To nije nadrealno. To je realno, realno. Vaš autobus je nadrealan. Vi ste nadrealni." [...] „Brisel je nadrealan. Milano je nadrealan. Ovo je stvarno. Bronks je stvaran." (*PZ* 251)

Sestra Grejsi, opatica koja svakodnevno gleda bedu i bolest, učestvujući u životu nevoljnika iz Bronksa, nema nedoumica oko koncepta stvarnosti i nadstvarnosti, istorije i fikcije. Ona u jeziku teorije, odnosno samom nazivu autobuske ture, prepoznaje

istu onu šizofreniju koju teorija pripisuje savremenom društvu, dovodeći u pitanje njenu relevantnost i istinitost.[49]

Koncept „nadstvarnosti", preko kog Bodrijar definiše kulturu medija, česta je tema u DeLilovim romanima. U *Belom šumu* ambar na fotografijama i razglednicama se čini kao stvarniji od samog ambara, iako se to protivi ljudskoj logici i iskustvu. Ova logika je, međutim zamenjena logikom simulacije, koja, kako nas podseća Bodrijar, „nema više ništa zajedničko sa logikom činjenica i nekim poretkom uzroka" (Bodrijar 1991: 20). Dakle, kada Mari Siskind kaže da „Niko ne vidi ambar", on zapravo sugeriše da ono što ljudi vide jeste medijski posredovana slika ambara koju nije moguće razdvojiti od njegove stvarne slike. Na ovaj način Mari pokušava da dočara Bodrijarovu tezu o „paklu simulacije" (*Ibid*., 22), gde više nije moguće odvojiti istinito od lažnog. Pozivajući se na Bodrijara, Mark O'Dej (Marc O'Day) objašnjava ovo stanje koje karakteriše medijsko društvo:

> Televizija je možda doprinela promeni svakodnevne percepcije, utoliko što je naše viđenje sveta u velikoj meri posredovano ogromnom bankom mentalnih slika koju svako od nas drži u glavi. Tako, kada odemo u Pariz ili Njujork, mi smo ih već posetili u predstavama [...] i mogli bismo da se razočaramo ukoliko oni nisu u skladu sa idealizovanim televizijskim slikama. (O'Day 2001: 113)

U romanu *Mao II* pronalazimo sličnu ilustraciju Bodrijarove teorije o medijskom simulakrumu. Razmišljajući o predstoje-

[49] O tome u izvesnom smislu govori i Dejvid Lodž (David Lodge), kada zaključuje da „istorija možda jeste fikcija u filozofskom smislu, ali da nemamo takav osećaj kad zakasnimo na voz ili kad izbije rat" (citirano u Waugh 1984: 16).

ćem putu za London, Bil Grej takođe govori o „banci mentalnih slika" koja prethodi percepciji stvarnosti, zbog koje imamo osećaj ranije proživljenog iskustva:

> Nije ga zanimalo da vidi London. Već ga je ranije video. Ovlašan pogled na Trafalgar Skver iz taksija, tri rutinske sekunde memorije, aure, ponavljanja, ništa se nije promenilo uprkos ogradama gradilišta i plastičnom zaklonu – lokalitet iz sna, dvostrukost tipična za poznata mesta, zbog koje deluju daleko i neprijemčivo ali istovremeno intimno i poznato, iskustvo koje oduvek nosiš u sebi. (*M*, 120)

Odlomak koji evocira scenu „Niko ne vidi ambar" iz *Belog šuma* govori o već „rutinskom" doživljaju ponovljenog iskustva, kroz jednako rutinsko ponavljanje Bodrijarovih i Benjaminovih teorijskih postavki. Naime, Bil Grej, koji i sam otelotvoruje koncept aure kao pisac koji odbija da se fotografiše i pojavljuje u javnosti kako bi sačuvao dragocenu „distancu", ključni element aure, i koji „postaje sve veći sa produbljivanjem distance od javnosti" (*M,* 52), isuviše dobro poznaje medijsku kulturu, te poput Marija ponavlja teorijske koncepte bez preteranog udubljivanja, naglašavajući na ovaj način logiku udvostručavanja koja rezultira utiskom ponovnog proživljavanja iskustva – osećajem *déjà vu*-a. Štaviše, i sam autor ilustruje ovu karakteristiku medijskog društva kroz strategiju koju Tomas Šob, kako je već pomenuto, naziva „narativni *déjà vu*", ponavljajući iz romana u roman citate, autocitate i omaže drugim autorima i umetnicima.

I DeLilov *Beli šum* je svet *déjà vu*-a, bez iznenađenja, gde je „sve sinoć bilo na televiziji" (*WN,* 268). Kod junaka ovog romana, međutim, utisak *déjà vu*-a, unapred proživljenog iskustva, pre bi se mogao opisati kao hronično stanje, bolest od koje oni „pate" i čije „simptome" pokazuju. Naime, u poku-

šaju da se pripreme za moguću katastrofu širenja toksične materije, Glednijevi neprestano prate televiziju i radio, preko kojih slušaju obaveštenja o znacima izloženosti otrovnoj supstanci iz vazduha. Simptomima poput mučnine, kome i pobačaja pridružuje se neobično upozorenje o osećaju *déjà vu*-a, kao jednom od nesumnjivih znaka hemijskog trovanja. Mari Siskind pokušava stručno da objasni novonastalu situaciju i učestale doživljaje *déjà vu*-a kada kaže:

> Zašto mislimo da su se ove stvari već dogodile? Jednostavno. One su se zaista već dogodile, u našim mislima, kao vizije budućnosti. Pošto se radi o predznanjima, ne možemo da ih uklopimo u sadašnju strukturu sistema svesti. (*WN,* 151)

Mari je, međutim, opet na pogrešnom tragu pošto njegova (nepodnošljivo) jednostavna definicija izostavlja konkretan društveni kontekst. Dok junaci pokušavaju da razumeju ovo upozorenje na različite načine, preispitujući značenje samog pojma *déjà vu*, poput Marija, ili razmatrajući razmere katastrofe i sopstvenu izloženost toksičnim materijama u odnosu na učestalost ponavljanja već proživljenih vizija, poput Džeka Glednija i njegove porodice, čitaocu postaje sve jasnije da je preteći oblak metafora medijskog oblaka, vazduha prožetog „talasima i radijacijom" od kojih se nije moguće zaštititi, baš kao ni od toksičnih materija iz vazduha, kako roman ironično sugeriše. Dakle, iako katastrofa koju stanovnici univerzitetskog gradića sa strepnjom iščekuju posmatrajući „gusti crni oblak" (*WN,* 113) ne dolazi na kraju romana, u skladu sa Bodrijarovom teorijom da u svetu simulakruma „nema više apokalipse" (Bodrijar 1991: 156), DeLilovi junaci su je bez sumnje već proživeli kroz medijske slike koje se kao *déjà vu* javljaju kao vizije košmarne budućnosti.

Saga o stvorenoj realnosti

Dakle, medijske slike prethode stvarnosti i postaju deo iskustva kao da su već proživljene, prodirući iz „sna" u javu, i mešajući se sa stvarnim sećanjima. Tako i u romanu *Podzemlje* likovi gledaju televiziju „dušom i telom" (120), oni osećaju kao da su „odenuli [...] film umesto suknje i bluze" (454), Nikov sin Džef provodi najveći deo vremena u virtuelnom prostoru, dok Teksaski ubica sa autoputa „oživljava" tek u člancima iz novina i televizijskim prilozima. Na početku *Podzemlja* igrač bejzbola ne može da prestane da pevuši džingl koji je čuo na radiju, dok slikarka Klara Saks u jednom trenutku shvata „kako se u poslednje vreme, kud god da krene, susreće sa ustima Mika Džegera" (390). Glasovi medija preplavljuju ovaj roman, u vidu poznatih džinglova, melodija, slika, snimaka, iz visoke ali i popularne kulture: „Dugonoga Vitka Sali" Litl Ričarda i „Marš" Sergeja Prokofjeva, film „Cocksucker Blues" Roberta Frenka i „Unterwelt" Sergeja Ajzenštajna, Brojgelov „Trijumf smrti" i njujorški grafiti, koji predstavljaju medijski posredovani, odnosno, kako je ranije pomenuto, „kolonizovani" prostor DeLilovog romana.

Autora, međutim, posebno zanima šta se događa kada medijski prikazi prestanu da se shvataju kao posredovani prostor stvarnosti, te, kako zapaža Džon Duval, počnu da se doživljavaju kao sama stvarnost (2002: 40). U romanu *Podzemlje,* dakle, medijsku perspektivu gotovo da nije moguće razdvojiti od ostalih – medijska slika prethodi svakoj percepciji, ona „obistinjuje stvarnost" (*PZ,* 181). DeLilo u tom smislu predstavlja još jedan aspekat medijske kulture, ironično naglašavajući takozvanu proročku moć medija. Brojgelova slika prikazana u časopisu *Lajf*, komentari Lenija Brusa i instalacija „Zid" Ismaila Munjosa, zloslutno predskazuju događaje koji će se odigrati u epilogu romana – Nikovu posetu Kazahstanskoj klinici za obolele od radijacije, ali i svirepo ubistvo Esmeralde Lopez, siročeta koje se krije u deponijama Bronksa. Dakle, zbog

pomenutog utiska *déjà vu*-a čini se da mediji u DeLilovim romanima poseduju tajna predznanja o budućim događajima, te da imaju moć da ih predskažu, ali i kreiraju, čime se produbljuje konfuzija o statusu „stvarnog" događaja i medijskog prikaza.

Romani pak istražuju i obrnut proces, kada junaci zbog banke medijskih slika dovode u pitanje stvarnost koja izostaje iz medijskih prikaza. Tako u romanu *Podzemlje* kolekcionar Marvin Landi kaže:

> Grenland. Oduvek sam gajio sumnje u pogledu tog mesta [...] Poznaješ li ikoga ko je ikada bio tamo? [...] Jesi li primetila da ne postoje dve mape na kojima je Grenland iste veličine? Veličina Grenlanda menja se od mape do mape. Menja se i iz godine u godinu. [...] Island smo videli na televiziji. Možeš da vidiš kuće i prirodu. [...] Ali s Grenlanda ništa nisam video ni čuo. (*PZ,* 322-323)

Marvin, dakle, dovodi u pitanje postojanje Grenlanda ne samo zbog toga što izgleda drugačije na svakoj mapi, već i zbog toga što ga nikada nije video na televiziji. Jasno je da autor na ovaj način eksplicitno parodira poznatu Bodrijarovu tezu da „[t]eritorija više ne prethodi karti i ne nadživljava je", već da sada „karta prethodi teritoriji" (Bodrijar 1991: 5), posredno se nadovezujući i na Borhesovu priču „O preciznosti u nauci" koja je Bodrijaru poslužila kao inspiracija. Tako i u jednoj sličnoj sceni *Podzemlja* majka Nika Šeja odbija da ode u zoološki vrt koji je preko puta njenog stana zato što je životinje već videla na televiziji, u njihovim prirodnim staništima:

> On hoće da me odvede u zoološki vrt zato što su životinje stvarne. Rekla sam mu da su to životinje iz zoološkog vrta. To su životinje

> koje žive u Bronksu. Na televiziji vidim životinje u tropskim šumama ili u pustinji. Šta je onda stvarno, a šta lažno [...] (*PZ,* 211)

Pitanje Nikove majke, Rozmari Šej, o konfuziji između stvarnog i lažnog u medijskoj kulturi ponavlja se na završnim stranama romana, u nešto izmenjenom obliku, kada se čitalac suočava sa paradoksom teorije simulakruma: „Da li se u sajber prostoru pojedinačna stvar nalazi unutar sveta ili je obrnuto? Šta je sadržano u čemu, i ko to može pouzdano da odredi?" (*PZ* 835). Jedna od poruka *Podzemlja* jeste da su ova dva sveta, „stvarni" svet i svet medijskog simulakruma, postali toliko isprepleteni da stvarnost praktično ne postoji bez medijskog parnjaka. Štaviše, Rozmarino odbijanje da ode u zoološki vrt kako bi videla prave životinje, „živa stvorenja koja dišu" (*PZ* 211), upućuje na zaključak da sa razvojem medijske kulture „stvarnost" postaje izlišna, te počinje da se posmatra kao „višak".

Još jedan primer koji govori u prilog ovoj tezi možemo pronaći i u liku Rasa Hodžisa, radijskog voditelja iz *Podzemlja,* koji nakon smrti ostaje zapamćen kao „stari glas sa radija" (135). Po mišljenju Džona Duvala, upravo kroz njegov lik možemo posmatrati rađanje novog svetskog poretka u kom model stvarnosti ne samo da prethodi stvarnosti već je i generiše (Duvall 2002: 40). Tokom utakmice Hodžis se priseća simuliranih prenosa koje je snimao u prošlosti, kada je komentarisao utakmice kojima nije prisustvovao:

> Neko ti doda komad papira ispisan slovima i brojevima i ti od toga moraš da napraviš utakmicu. Izmisliš vreme, oživiš igrače, nateraš ih da se znoje i gunđaju i pridižu gaće [...] Kad god je radio lažne prenose utakmica, voleo je da prenese radnju i na tribine, da izmisli dete koje hvata zalutalu loptu, zalizanog riđeg deča-

> ka (e jesam bestidan, je l' da) koji uzima loptu i podiže je visoko u vazduh [...] (*PZ* 25-26)

Odlomak, koji podseća na ispovest Vina Evereta o kreiranju Osvaldovog života od „sitnica iz džepa", jeste komična ilustracija ideje o tome da mediji predstavljaju posebnu inspiraciju u kreiranju stvarnosti i istorije kao fikcije. Poput autora romana, Ras Hodžis „izmišlja" vreme i „oživljava" likove i dešavanja na terenu, koji na ovaj način, uz pomoć medija, ulaze u istoriju. Učestalost i ustaljenost prakse simuliranih prenosa, naglašene u rečenici „Kad god je radio lažne prenose utakmica [...]", govore o tome da je sa rađanjem medijske kulture nastupilo vreme koje donosi nove modele „stvarnosti" u kojoj izmišljeni detalji, poput „zalizanog riđeg dečaka", s lakoćom prodiru u kolektivnu imaginaciju i sećanje, te tako stvorene slike „bestidno" postaju deo istorije, kako Hodžis u šali primećuje.

Džon Duval, međutim, ovde uočava jedan problem, koji se ogleda u tome što čak i Hodžisov „stvarni" prenos bejzbol utakmice između Džajantsa i Dodžersa koji pratimo u prologu romana posve liči na njegove simulirane prenose. Verovatno polazeći od Bodrijarove pretpostavke o potrebi za „ponovnim izmišljanjem stvarnog kao fikcije" (Bodrijar 1991: 125), Duval objašnjava da je razlog to što Hodžis „i dalje mora da dočara sve detalje za slušaoce kako bi se igra izdigla iznad pukih činjenica i statistike" (Duvall 2002: 41). Naime, poput Hodžisovih „nadstvarnih" prenosa, glasovi medija u *Podzemlju* se pre doimaju kao konstrukcije nego slike ili posredovani prostor stvarnosti. Zato Duval zaključuje da u svetu DeLilovih romana medijski prikazi zamenjuju stvarnost, tako da ona opstaje samo u vidu slabašnog eha koji je odavno zaglušen snažnim glasovima medija. Ipak, Duvalova postavka predstavlja samo jedan od više različitih uglova iz kojih možemo posmatrati odnos medija, istorije i fikcije u DeLilovom stvaralaštvu, tako da ćemo u narednim primerima videti još neke moguće pristupe ovoj temi.

Zamisao o stvarnosti kao izlišnom konceptu u doba medija temelji se na Bodrijarovom zapažanju da je stvarnost postala „utopija", odnosno „alibi modela u svetu kojim vlada princip simulacije" (Bodrijar 1991: 123-124). Tako i u DeLilovom romanesknom svetu pitanje odnosa između istinitog i lažnog, stvarnog i imaginarnog često nema smisla, jer je u potpunosti jasno da mediji proizvode značenje, kreiraju stvarnost i istoriju. U *Tački Omega* ratni veteran Ričard Elster predstavlja ovo stanje kao činjenicu kada govori o načinu na koji je rat u Iraku oblikovan u medijima:

> Ljudska percepcija je saga o stvorenoj realnosti. Ali mi smo izmišljali entitete izvan prihvaćenih granica prepoznavanja ili tumačenja. [...] Pokušali smo da preko noći stvorimo nove realnosti, brižljivo stvorene skupove reči koji po sugestivnosti i ponavljanju podsećaju na reklamne slogane. Bile su to reči koje bi na kraju stvorile slike, a onda postale trodimenzionalne. Realnost postoji, ona hoda, ona čuči. (*TO*, 35)

DeLilo, dakle, uvodi koncept „stvorene realnosti", fikcije koja posredstvom medija prodire u diskurs istorije i obistinjuje se. Izmaštane slike „izvan prihvaćenih granica prepoznavanja" postaju trodimenzionalne, „stvarne", kroz tehnike usvojene iz jezika medija: metod vođenih asocijacija i ponavljanja. Konačno, za razliku od Bodrijara, koji insistira na procesu simulacije, DeLilo ističe proces stvaranja realnosti i istorije posredstvom medija. Drugim rečima, mediji niti simuliraju niti zamenjuju stvarnost i istoriju, već je obistinjuju, aktivno učestvujući u tom „kreativnom" procesu.

Koncept stvorene realnosti javlja se i u romanu *Podzemlje*, u trenutku kada Nikov kolega Brajan Glasik razmišlja o ulozi bilborda u kreiranju istorije. Dok se vozi ka Menhetnu, Brajan shvata:

> [...] sve što ga okružuje, avioni koji uzleću i slete, kolone automobila, gume na tim automobilima [...] – da se sve to nalazi i na bilbordima oko njega, sistematski povezano u nekakvom u sebe zatvorenom odnosu u kome je bilo i neke neurotične napregnutosti, neke neizbežnosti, kao da ti bilbordi stvaraju istoriju. (*PZ*, 187)

Reklame na bilbordima imaju posebno mesto u medijskoj kulturi, jer na njima možemo očitati „društvene trendove i tendencije [...] fantazije, strahove, nade i želje koje ovi sadržaji artikulišu" (Kelner 2004: 13). U romanu se pak podvlači njihova uloga u kreiranju stvarnosti, koja se sa bilborda preliva na Brajana Glasika i ostale vozače. Kako Daglas Kelner podseća, reklame predstavljaju „simboličku konstrukciju", te posmatrače usmeravaju na određene vrednosti i značenja, tvoreći „predstave poželjnih uzora i uloga" (*Ibid*., 415, 431). Upravo se u tome ogleda „zatvorena" logika medija o kojoj Brajan razmišlja, a kroz koju se u *Podzemlju* fotografije sa bilborda vozačima urezuju u pamćenje. Ova nova logika gotovo neprimetno, ali, kako Brajan zapaža, „neizbežno" počinje da se usvaja u svetu DeLilovih romana, kroz „neurotičnu napregnutost" fotografija koje se predstavljaju u medijima.

Prisetimo li se romana *Mao II*, koji se posebno bavi fotografijom kao istorijskim artefaktom, primetićemo da fotografija, sa kojom zapravo počinje istorija modernih medija (Manovič 2015: 140) ima posebno važnu ulogu u kreiranju stvarnosti i istorije. To postaje jasno kada Bil Grej objašnjava da njegova fotografija „stvara neku vrstu sentimentalne prošlosti za buduće decenije" i da na taj način on i fotograf (Brita Nilson) zajednički „izmišljaju" prošlost i istoriju budućih generacija (*M*, 42). Mediji, dakle, ne uprizoravaju već stvaraju realnost i na taj način oblikuju istoriju za naredna pokolenja.

I Li Harvi Osvald i Ričard Henri Gilki, DeLilove mračne figure, imaju svest o tome da mediji imaju moć da kreiraju

prošlost za buduće generacije, kao i da „obistine" stvarnost. U romanu *Vaga* ovo je prikazano u sceni u kojoj Marina fotografiše Osvalda u dvorištu kuće. Dok pozira sa puškom u jednoj ruci i časopisima *Militant* i *Vorker* u drugoj, Osvald razmišlja o tome kako će njegova fotografija izgledati budućim pokoljenjima, i njegov „tanki osmeh putuje ponesen svetlošću i vremenom u okvir zvaničnog sećanja" (*L*, 279).[50] Poput DeLilovog Osvalda, koji po mišljenju Pitera Najta „konstruiše osećaj sopstva kroz medije" (Knight 2008: 32), i Ričard Gilki je pod velikim uticajem kulture medija, te se Najtovo zapažanje slobodno može proširiti i na njegov lik. U romanu *Podzemlje* lik Ričarda Gilkija poprima obrise kako u očima izmišljenih gledalaca, tako i samih čitalaca DeLilovog romana upravo na televiziji, u trenutku dok razgovara sa voditeljkom Sju En, koja mu je „potrebna da bi držala njegovo biće na okupu" (275). Još je zanimljivije što on i sam oseća da „zaista postoji [...] da postaje ono što zaista jeste" (274) u trenucima kada čuje svoj glas na televiziji ili dok čita priče o ubistvima u novinama:

> U njima je on oživljavao. Živeo je u njihovim pričama, u fotografijama u novinama, preživljavao je u sećanjima članova porodice, živeo zajedno sa žrtvama, nastavljao da živi, stapao se, udvajao, učetvorustručavao, produžavao trajanje u udvostručenim brojevima. (*PZ*, 276)

Za Osvalda i Gilkija, ali i Hamada, koji „voli da zamišlja sebe kako se pojavljuje na ekranu" (*P*, 153), mediji predstavljaju obećanje vidljivosti i mogućnost ponovnog stvaranja identiteta. Mediji obezbeđuju sigurni upliv u istorijske tokove i mogućnost stvaranja realnosti – u njihovom slučaju kroz bizarni čin nasilja.

---

[50] Pomenuta fotografija je objavljena na naslovnoj strani časopisa *Lajf* 21. februara 1964. godine (*Life* 1964).

Konačno, i sam snimak ubistva Gilkijeve žrtve, usamljenog vozača na autoputu, eksplicitno se bavi karakteristikama medijske kulture u kojoj se proizvod medija smatra stvarnijim od same „stvarnosti":

> Ima nečeg u prirodi tog snimka [...] nekako vam se čini da je to stvarnije, verodostojnije no išta drugo oko vas. Stvari oko vas deluju provereno i slojevito i doterano. A ta traka je nadrealna, ili bi možda bilo bolje reći da je podrealna. [...] Ta traka opako je stvarna [...] to je stvarnost koja leži ispod slojeva kozmetičke percepcije. (*PZ,* 160-162).

U odlomku ćemo lako prepoznati još jednu referencu na Bodrijarovu teoriju nadstvarnosti autentičnijoj od svog modela (Bodrijar 1991: 15), i na tom tragu kritičarka Silvija Linardi u ovoj sceni prepoznaje „mutaciju realnosti u hiperrealnost" (2003: 234). Ipak, glas pripovedača koji se čitaocu obraća u drugom licu zapravo dovodi u pitanje Bodrijarovu ideju o „doteranoj" stvarnosti u medijima kada traku naziva „podrealnom" i „opako stvarnom". Naime, razmatrajući samu prirodu snimka, pripovedač isprva sugeriše da od medija dobijamo izmenjenu, nameštenu, „kozmetički" obrađenu sliku sveta, da bi u priču iznenada uveo koncept stvarnosti. Naglasak na „stvarnosti" video-snimka, uz ranije pomenutu rečenicu iz romana *Tačka Omega* o tome da „Realnost postoji, ona hoda, ona čuči", gotovo da predstavlja vapaj za povratkom „realnosti" u diskurs teorije, naglašavajući neodrživost ideje o stvarnosti kao imaginarnom konceptu u kulturi medija.

DeLilo, dakle, preispituje ideju o stvarnosti kao iluziji razmatrajući dva procesa – otelotvorenje medijskih slika u stvarnosti, kao u prethodnim primerima, ali i navodni gubitak ontološkog statusa događaja koji nisu plasirani u mediji-

ma. Naime, u jednoj sceni romana *Padač* pojavljuje se sumnja u rušenje kula Svetskog trgovinskog centra, kada Džastin, sin protagonista romana, iznosi tvrdnju da se 11. septembar zapravo nije dogodio. U prvom delu romana, nazvanom „Bil Loton", dečijoj verziji imena Bin Laden,[51] Lijana i Kit razgovaraju o čudnovatom ponašanju svog sina Džastina, koji dvogledom pretražuje nebo iščekujući napad aviona:

> „Jedino što sam uspela da izvučem od Džastina. Kule se nisu srušile."
> „Rekao sam mu da jesu."
> „I ja sam", reče ona.
> „Bile su pogođene, ali se nisu srušile. Tako on kaže."
> „Nije to video na televiziji. Ja sam se potrudila da ne vidi. Ali sam mu rekla da su se srušile."
> (*P*, 68)

Na ovaj način roman razmatra Bodrijarovu teoriju o istorijskoj iluziji i istorijskim događajima kao veštačkim, medijskim tvorevinama. Za Bodrijara je „događaj prikazan putem televizije nadmoćan nad nuklearnim događajem, koji ostaje neverovatan i na neki način imaginaran" (1991: 53), o čemu i sam autor govori u eseju „U ruševinama budućnosti", objašnjavajući da teroristički napad ostaje neverovatan još dok se odigrava (In the Ruins of the Future, 2001). Međutim, kao što za Lubomira Doležela teorija Hejdena Vajta o četiri načina uprizoravanja istorijskih događaja „pada na ispitu Holokausta", tako i DeLilov roman sugeriše da svaka teorija o istorijskoj iluziji „pada" na ispitu 11. septembra, „događaja nad događajima" čija užasna stvarnost ostaje neverovatna ali surovo istinita.

---

[51] DeLilo je na konferenciji *Don DeLillo: Fiction Rescues History* objasnio da je ime Bin Loton čuo od sina jednog prijatelja, koji je pogrešno upamtio ime Bin Laden koje je čuo na televiziji. (DeLillo 2016).

U potrazi za izgubljenim smislom

Sugestibilnost medija i moć stvaranja realnosti, obistinjavanja događaja koji se prikazuju putem medija, često je predmet parodije u romanima Dona DeLila. Pomenuti simptomi hemijskog trovanja, na koje u romanu *Beli šum* ukazuje utisak *déjà vu*-a, možda na najbolji način odslikavaju DeLilov ironični pristup teorijskim postavkama koje princip simulacije stavljaju ispred principa stvarnosti. Kada Glednijeva kći Stefi kaže „Sve sam ovo već videla" (*WN,* 125), Gledni pokušava da definiše u kojoj meri mediji zaista imaju moć da kreiraju stvarnost, razmatrajući ulogu autosugestije u tom procesu. Naime, u trenutku kada Stefi pominje osećaj *déjà vu*-a, na radiju se on više ne navodi kao simptom trovanja – smenjuju ga „koma, kontrakcije i pobačaj" (*WN*, 125). Zbog propuštenih informacija plasiranih u medijima, Stefi ne samo da veruje u ranije pomenute simptome, već ih i dalje oseća kao stvarne. Gledni se stoga pita da li je moguće imati „lažnu predstavu iluzije":

> Ali šta ako ona nije čula radio i ne zna šta je *déjà vu*? Šta je gore, stvarno stanje ili ono koje je samonametnuto, i da li je to uopšte važno? [...] Da li jedna devetogodišnja devojčica može da pobaci kroz moć sugestije? Da li bi pre toga morala da zatrudni? Da li moć sugestije može da bude dovoljno jaka da ide u obrnutom smeru, od pobačaja, preko trudnoće i menstruacije do ovulacije? Šta dođe prvo, menstruacija ili ovulacija? Da li govorimo o pukim simptomima ili duboko ukorenjenim stanjima? Da li je simptom znak ili stvar? Šta je stvar i kako da znamo da to nije neka druga stvar? (*WN*, 126)

Odlomak prikazuje potpuni slom značenja i logike u novom svetu u kom je ukinut princip stvarnosti i referencije znakova

radi uvođenja iluzije u diskurs teorije. Verovatno u još jednoj aluziji na Bodrijara, koji se pita: „Je li simulant bolestan ili nije, budući da proizvodi 'prave' simptome?" (1991: 7), Gledni sopstvenim pitanjem, koje se tiče neobičnog ponašanja njegove ćerke dodatno usložnjava postavku teorije simulacije i razvija je do apsurda. Preispitivanje osnovnih reči i njihovih značenja („Šta je stvar [...]"), međutim, dovodi do spoznaje o krajnjoj neupotrebljivosti teorije koja i sama počinje da se doima kao iluzija.

U DeLilovim romanima se često susrećemo sa „Glednijevim paradoksom", posebno u scenama u kojima likovi svesno simuliraju realnost, da bi naposletku izgubili svest o razlici između iluzije i stvarnosti. U *Belom šumu*, na primer, stanovnici DeLilovog izmišljenog univerzitetskog grada Bleksmita, koriste pravu katastrofu za uvežbavanje simulacije u okviru programa SIMUVAK (skraćeno za „simulirana evakuacija"). Međutim, iako nakon izlivanja hemijskog otpada simulirane evakuacije postaju sve učestalije, likovi uvežbavanjem simulacija gotovo zaboravljaju da se katastrofa već dogodila, te da više ne može biti govora o modelu, već o samoj stvarnosti.

I roman *Podzemlje* razmatra teoriju simulacije u sceni u kojoj sestra Edgar uvežbava đake kako da se ponašaju u slučaju nuklearnog napada, ponavljajući „Svi u zaklon! Svi u zaklon! Svi u zaklon!" (*PZ*, 738). Ono što je posebno naglašeno u takvim scenama jeste da kroz simulaciju aktivnosti poput evakuacije postaju deo proživljenog iskustva, tako da DeLilovi junaci u iščekivanju napada – hemijske katastrofe ili atomskog udara – neprestano proživljavaju budućnost od koje žele da se zaštite. Tako i Nik, prisećajući se simulacije, odnosno „lekcije" sestre Edgar razmišlja kako to „nije bila nekakva zaboravljena vežba, već je bila deo njih, kao i nuklearni rat" (728).

Paradoks „lažne iluzije" koja se doima kao stvarnost možda je najbolje opisan u sceni *Podzemlja* kada Nikov kolega Brajan Glasik govori o svojoj ćerki Britani:

> „[...] nećeš verovati – u školi su imali Dan simulacije aparthejda."
> „Šta mu je to?"
> „To što čuješ. [...] Svi su nosili trake na rukama. [...] Britani se dobrovoljno prijavila u klasu potlačenih i sad odbija da skine traku. Simulacija je trajala jedan dan, ali kod nje traje već nedeljama. [...]"
> „Kako reaguju ostala deca?"
> „Pljuju je i izbegavaju." (*PZ*, 115)

Odlomak prikazuje još jednu apsurdnu situaciju u kojoj se stvarnost zamenjuje fikcijom. Naime, simulacija stvarnosti, posve nalik na nevinu dečiju igru, produbljuje konfuziju đaka koji i nakon završetka igre prihvataju Britaninu ulogu kao stvarnu. Međutim, dok je đacima takva „pomerena" situacija sasvim normalna, Nik i Brajan izražavaju čuđenje i nevericu: Brajan uvodi temu o simulaciji aparthejda rečima „nećeš verovati", a Nik odgovara „Šta mu je to?" Dok su deca već priviknuta na novo stanje u kom se modeli stvarnosti i simulacije neprestano prožimaju, konfuzija oko nerazrešenog odnosa stvarnosti i simulakruma unosi osećaj nelagodnosti i besmisla kod DeLilovih odraslih junaka.

O razlici između dece i odraslih, koji drugačije reaguju na novi model društva i „stvarnosti", govori i Glednijeva supruga Babet u romanu *Beli šum*:

> Znanje se menja svakog dana. Ljudi vole da neko potvrdi njihova uverenja. Nemojte leći nakon obilnijeg obroka. Ne pijte tečnost na prazan stomak. Ako baš morate da plivate, sačekajte bar jedan sat nakon jela. Svet je mnogo komplikovaniji za odrasle nego za decu. Mi nismo odrasli sa svim tim promenljivim činjenicama i stavovima. Oni su naprosto počeli da

> se pojavljuju u nekom trenutku. Tako da je ljudima potrebno da im osoba od autoriteta objasni da je neki način obavljanja određenih radnji ispravan ili pogrešan, bar za neko vreme. (*WN* 171-172)

Babet, dakle, razlog zabrinutosti i nesigurnosti odraslih ljudi pronalazi u činjenici da su oni u medijskom društvu suočeni sa obiljem informacija i mišljenja koja se neprestano smenjuju. Za razliku od dece, koja odrastaju u kulturi medija, gubitak autoriteta, hijerarhije i značenja u „nereferencijalnom" sistemu vrednosti predstavlja traumatično iskustvo za odrasle. Ističući neophodnost svojih kurseva o „Držanju tela" i „Jedenju i pijenju" (*WN*, 171), Babet u izvesnom smislu ponavlja Bodrijarova zapažanja o važnosti terapija i institucija u savremenom društvu zasićenom informacijama (1991: 17). Dakle, kursevi koje Babet drži, koliko god bili „očigledni i nebulozni" (*WN,* 191-2), nisu toliko neobični u svetu kontradiktornih informacija, u kom ljudi zaboravljaju kako da obavljaju osnovne radnje.

Odsustvo „osobe od autoriteta", koja bi ljudima pomogla da se izbore sa obiljem promenljivih informacija, međutim, predstavlja osnovni izvor strepnje i straha u DeLilovom *Belom šumu*: „Ljudi u nevolji zapravo najviše strahuju od toga da će osobe od autoriteta prve pobeći i ostaviti nas da se sami pobrinemo za sav haos" (*WN*, 120). Međutim, takva zabrinutost je potpuno promašena u svetu u kom vlasti koriste stvarnu katastrofu kao „šansu da uvežbavaju simulaciju" (*WN,* 139). Glednijeva čvrsta vera u moć gradskih vlasti da se izbore sa vanrednim situacijama – „[...] gledaju situaciji manje-više pravo u oči. Oni drže situaciju pod kontrolom", doživeće konačan slom prilikom njegovog susreta sa nemačkim opaticama, u koje, kao „osobe od autoriteta", polaže poslednju nadu, i to u trenutku kada mu otkriju da je njihova privrženost veri samo privid: „Pokažite mi anđela. Hajde. Dajte da vidim" (*WN*, 115, 317).

Ipak, u DeLilovom svetu „pojačane stvarnosti" (*WN,* 307), sa obiljem reči, slika, činjenica i polučinjenica, likovima je potreban bar neki putokaz koji bi im pomogao da se snađu u nevolji, što strah od moguće katastrofe dodatno naglašava. Pošto sami nisu sigurni kako da reaguju, Glednijevi pomno posmatraju druge ljude u pokušaju da definišu razmere opasnosti: „Uglavnom smo gledali ljude u drugim kolima, u pokušaju da po izrazu njihovih lica shvatimo koliko treba da budemo uplašeni" (*WN*, 120). Takva panična potraga za smislom i značenjem, dakle, predstavlja novi *modus vivendi* na koji DeLilovi junaci moraju da se priviknu, učeći ispočetka kako da „stoje, sede i hodaju" (*WN,* 27).

Nemogućnost obrade ogromne količine podataka, koji su uglavnom beskorisni, i odsustvo sistema i hijerarhije, slikovito je prikazana u sceni kada Džek Gledni čeprka po kućnom đubretu. Dok ga posmatramo kako u kanti za otpatke traga za Dilarom, lekom čija je funkcija da suzbije anksioznost i vekovni strah od smrti, Glednijeva pretraga simbolično predstavlja uzaludnu potragu ostalih likova u romanu za značenjem, ili bar nečim što bi ublažilo nelagodnost koji osećaju, uglavnom zbog nestabilnosti znakova i samog jezika:

> [...] Pronašao sam crtež figure sa punim grudima i muškim genitalijama. [...] pronašao sam koru od banane sa tamponom unutar nje. Da li je ovo mračna strana potrošačke svesti? Naišao sam na užasan ućebani smotuljak kose, sapun, štapiće za uši, zgažene bubašvabe, otvarače sa limenki, sterilne tufere umrljane limfom i slaninom, pramenove iskidanog konca za zube, delove uložaka za hemijsku olovku, čačkalice na kojima se još videla nabodena hrana. [...] Ali nigde ni traga od slomljene žućkaste ampule ili ostataka tih pljosnatih tableta. (*WN*, 259)

Nepregledna masa odbojnih slika iz đubreta podseća na obilje beznačajnih informacija i priča koje se u romanu pojavljuju u bizarnim kombinacijama. Nije ni čudo što Gledni u kućnom đubretu ne pronalazi „magičnu" tabletu – upravo odsustvo tragova kod DeLilovih likova izaziva nelagodnost i strah od „bezimene pretnje" o kom govore (*WN,* 94).

Takvom poretku stvari, sa obiljem nepotrebnih informacija, možemo pripisati i odsustvo osećaja za istoriju u *Belom šumu*. Odsustvo tragova, odnosno pomenuta „likvidacija referencijala", konfuzija u referencijalnom sistemu vrednosti o kojoj govore Fredrik Džejmson i Žan Bodrijar, jeste jedan od osnovnih razloga za banalizaciju istorije u savremenom društvu. Džejmson takvo stanje objašnjava kroz pojam šizofrenije, pozajmljujući ga od Žaka Lakana, koji ovo stanje posmatra kao jezički poremećaj (Jameson 1989: 118), dok za Džejmsona „[...] iskustvo šizofrenije jeste iskustvo izolovanih, nepovezanih, isprekidanih materijalnih znakova koji ne uspevaju da se povežu u koherentni niz" (Jameson 1989: 119).

Stanje šizofrenije, dakle, na metaforičan način predstavlja prekid veze između znakova, ali i nemogućnost postavljanja informacija u odgovarajući kontekst, što je preduslov stvaranja istorijskog narativa. Okruženi „belim šumom" sa svih strana, u nemogućnosti da izdvoje i obrade važne podatke, likovi počinju da dekonstruišu i preispituju značenje svakodnevnih reči na gotovo šizofren način. Takvo stanje najpre prepoznajemo kod Babet, koja kroz ceo roman pati od neželjenih dejstava Dilara: „Šta je noć? Dolazi sedam dana u nedelji. [...] Šta znači mokro?" (*WN*, 301), ali i kod njene dece, koja su, kako Lenard Vilkoks primećuje, dobro upoznata sa novim, „savremenim svetom podeljenim na atome" (Wilcox 1991: 348).

Za Džejmsona se šizofrenija jezika ogleda u tome što čovek počinje bukvalno da shvata reči i izraze (Jameson 1989: 120), što je u romanu *Beli šum* predstavljeno kao još jedno neželjeno dejstvo Dilara, koje se najjasnije manifestuje kroz

lik Vilija Minka, odnosno gospodina Greja, koji Dilar istovremeno koristi i distribuira. Kako Lenard Vilkos zapaža, Mink pod dejstvom Dilara reči svodi na signale (Wilcox 1991: 357), što najbolje možemo videti u komičnoj sceni u kojoj Gledni dolazi kod Minka s namerom da ga ubije:

> Setio sam se Babetinih komentara o neželjenim dejstvima leka. Rekao sam, kao test, „Pada avion".
> Pogledao me je, stegnuvši ručke na fotelji, dok su prvi znaci panike narastali u njegovim očima.
> „Letelica se survava", rekao sam, izgovarajući reči odlučno, autoritativno.
> Zbacio je sandale, sklupčao se u preporučeni položaj za slučaj nesreće, ispružio glavu i obgrlio kolena. (*WN*, 309-310)

Ispitujući moć jezika, Gledni isprva pokušava da Minka, ljubavnika svoje žene, usmrti „ubojitim" rečima pre nego što upotrebi pištolj: „Rekao sam mu tiho, 'Kiša metaka'. Držeći ruku u džepu. [...] 'Rafalna paljba', prošaptao sam", posmatrajući Minka kako se grči u strahu (*WN* 311).

Neželjeno dejstvo leka zbog kog „korisnik meša reči sa stvarima na koje se one odnose" (*WN*, 310) slikovito predstavlja svet u kom reči, poput signala, imaju moć da usmeravaju događaje i kreiraju stvarnost. Takva konfuzija imaginarnog i stvarnog, međutim, predstavlja traumatično iskustvo u svetu DeLilovih romana, u kom junaci u potrazi za smislom otkrivaju sve veći apsurd.

Hitac koji je odjeknuo širom sveta

DeLilo, dakle, pozajmljuje koncepte iz postmodernističkih teorija i razvija ih do apsurda predstavljajući ih u konkretnim situacijama. Sagledavanje teorije u komičnom i ironičnom

svetlu, međutim, ne znači i njenu negaciju, pa je svet DeLilovih romana svet poremećenih vrednosti, gde likovi lutaju u potrazi za smislom. Tako i Džek Gledni i Mari Siskind, uprkos zavidnom poznavanju teorije, nisu u stanju da izađu izvan njenih okvira jer su i sami deo medijske i potrošačke kulture. Svet *Belog šuma* jeste svet prožet medijskim perspektivama, koje su postale uvreženi deo ljudskog iskustva, te se „neistoričnost" medija u kojima se brišu granice između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti prenosi na iskustvo istorije koja počinje da se posmatra kao „večna sadašnjost" (Jameson 1989: 125).

DeLilo i u drugim romanima razmatra bešavno stapanje prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, odnosno pomenuto „rasplinjavanje" istorije u medijima.[52] U romanu *Podzemlje,* na primer, DeLilo ispituje šta čini savremenu istoriju u sceni u kojoj istrgnute stranice časopisa *Lajf* „lelujavo padaju po navijačima" (*PZ,* 38) na utakmici Džajantsa i Dodžersa:

> Stranice nastavljaju da padaju. Hrana za bebe, instant kafa, enciklopedije i automobili, pekači za keks i šamponi i razne vrste viskija. [...] Pa onda svi ti veličanstveni proizvodi – kako se samo sjaj Pakardovog automobila preliva u članak o umetničkom blagu muzeja Prado. Sve je to deo jedne te iste stvari. Rubens i Ticijan i plejteks i motorola. [...] Džonson i Džonson i Kveker stejt i RCA Viktor i Berlington stejt i Bristol-Mejers i Dženeral motors. Sve su to cenjeni amblemi jedne privrede u punom zamahu, lakše ih je prepoznati nego imena bojišta ili upokojenih predsednika.
>
> (*PZ*, 39-40)

[52] O gubitku osećaja za istoriju u tehnološkom društvu *Kosmopolisa*, romana u kom je takođe ukinut princip stvarnosti, piše Zoran Paunović u studiji "Coping with 9/11: History in the Making in Don DeLillo's and Paul Auster's Fiction" (2008: 151-168).

Dakle, stranice „lelujavo", ali neprekidno padaju po navijačima, simbolizujući nevidljivi ali moćni jezik medija koji se gotovo neprimetno „infiltrirao" u tok svesti (Knight 2008: 31), ali i sve pore društva, tako da likovi nisu u stanju da se odupru bujici nasumičnih reči i slika koje se bore za njihovu pažnju. Pregršt informacija, imena brendova i fotografije takozvanih „veličanstvenih proizvoda" takmiče se sa istinski veličanstvenim umetnicima, poput Rubensa i Ticijana, koji posredstvom medija postaju „deo jedne te iste stvari". Poremećaj vrednosti možda se najjasnije očitava u „prelivanju" fotografije automobila u članak o muzeju Prado, koji izazivaju jednako odušev-ljenje pripovedača.

Ironičan ton koji posebno dolazi do izražaja u poslednjoj rečenici pak sugeriše da je krajnji rezultat takve kulture ne samo relativizacija istorijskih vrednosti, već i istorijska amnezija. DeLilo ovde, možda nesvesno, ponavlja ideju Fredrika Džejmsona o gubitku osećaja za istoriju zbog zasićenosti informacijama i medijskim slikama koje preplavljuju svakodnevni život, te takva sredina pogoduje već pomenutoj „istorijskoj amneziji" (Jameson 1989: 125). Drugim rečima, imena proizvoda – „amblemi privrede u punom zamahu" – naprosto zauzimaju mesto važnih istorijskih događaja i ličnosti – „bojišta i upokojenih predsednika", te postaju odrednice koje posredstvom medija mapiraju prostor ljudskog sećanja.

U takvom svetu pažnju najpre zadobija vest o spektaklu. Roman *Podzemlje* počinje prologom „Trijumf smrti", koji prikazuje dva istorijska „spektakla" o kojima je već bilo reči – pobedu Džajantsa i sovjetsku nuklearnu probu. Ova dva događaja, objavljena na naslovnoj strani *Njujork tajmsa*, najavljuju novo doba u kom se svaka priča objavljena u medijima razmatra s jednakom pažnjom. S druge strane, pomenuta naslovna strana *Njujork tajmsa* ujedno naglašava moć medija da od bilo kog događaja naprave senzaciju i lansiraju je u glavne istorij-

ske tokove. Tako pobeda Džajantsa ostaje upamćena kao „Hitac koji je odjeknuo širom sveta" (*PZ*, 680), jedan od važnijih događaja u američkoj istoriji:

> Možemo taj naslov shvatiti kao da se odnosi na neočekivanost tog udarca i na odgovarajuću brzinu kojom se vesti prenose u današnje vreme. Naši vojnici na Grenlandu i u Japanu svakako su čuli objavu houmrana, kako su to nazvali na Vojnom radiju. [...] Sve su prenosili preko radija. Nešto je taj događaj svom silinom ubacilo u imaginaciju čitavog naroda.
>
> (*PZ*, 680)

Odlomak sugeriše da su mediji sredinom prošlog veka predstavljali neobjašnjivu silu koja je u izvesnom smislu prevazilazila okvire ljudskog razumevanja i sposobnosti definisanja. „Nešto" se odnosi na novi oblik moći koji dobija zamah pedesetih godina – premda je televizija u to vreme bila nedostupna velikom broju domaćinstava, jasno je da su radio i novine imali dovoljno veliku moć da naprave spektakl od svakog događaja i da ga „ubace u imaginaciju čitavog naroda", odnosno u zajedničku istoriju. Oba događaja najavljena u Prologu odjekuju tokom celog romana, podsećajući čitaoce na moćnu, gotovo mističnu ulogu koju mediji igraju u kreiranju „stvarnosti" i istorije.

Objava houmrana i nuklearne probe na istoj stranici, međutim, govori o još jednoj karakteristici medijskog društva koje različitim tehnikama kreira istoriju. Naime, uz naslovnu stranu *Njujork tajmsa*, i pomenute stranice *Lajfa* svedoče o tome da u doba medija sadržaj postaje sekundaran u odnosu na način plasiranja informacije. Naime, Daglas Kelner u diskursu medija prepoznaje hibridni spoj informativnih i zabavnih sadržaja, koji označava kao „infozabava" (Kelner 2004: 29),

i upravo takav spoj, odnosno dinamika između različitih sadržaja, odlikuje i svet DeLilovog *Podzemlja,* te na ovaj način i sam roman oponaša jezik medija. Kelner dalje podseća da u medijskom diskursu centralno mesto zauzima spektakl, odnosno „senzacionalni zločini, teroristički napadi, seksualni skandali poznatih ličnosti i političara i nasilje u svakodnevnom životu", dodajući da određeni spektakli imaju moć da prerastu u „megaspektakle", poput 11. septembra i rata u Iraku, i tako postanu sinonim za čitavu epohu (Kellner 2005: 23-24).

Romani Dona DeLila „svesno" se bave ovim pitanjima, postavljajući ih u kontekst savremene istorije, koja se zasniva na vestima plasiranim u medijima. U DeLilovom stvaralaštvu priče se često organizuju upravo oko različitih senzacija, odnosno vesti o katastrofama, ratovima, političkim aferama i terorističim napadima, koje se prenose putem masovnih medija. Takav postupak svakako upućuje na zaključak da se i savremeni istorijski narativi organizuju oko spektakla koji se emituju u vestima.

Osim toga, pitanje sa kojim se često susrećemo u DeLilovim romanima jeste šta čini „spektakl" u savremenoj istoriji, odnosno koje vesti čine istorijski narativ. U romanu *Beli šum* Hajnrih razgovara sa ocem o „prijatelju" koji je osuđen na doživotnu robiju zbog ubistva, dok ga Džek nemo sluša u pokušaju da pronikne u logiku novog svetskog poretka, društva spektakla:

> „Kaže da, kad bi sve radio iz početka, ne bi išao na obično ubistvo, išao bi na atentat."
> „Pažljivije bi odabrao, ubio nekoga poznatog, da ga primete, da se istakne."
> „On sada zna da neće ući u istoriju." (*WN*, 45)

Nasuprot ubistvu anonimne osobe, atentat ili ubistvo bilo koje poznate ličnosti garantuje „primećenost", o čemu govori i Nikolas Brančˇ u romanu *Vaga* kada kaže da „posle Osval-

da, ljudi u Americi više ne moraju da žive kao tihi očajnici" (181) – ubistvo prve poznate osobe omogućuje im „ulazak u istoriju".[53]

Dakle, „obično" ubistvo paradoksalno prestaje da bude „dovoljno" za ulazak u istoriju u medijskom društvu – ono mora biti spektakularno kako bi uopšte bilo primećeno i zabeleženo, kako bi se izborilo sa ostalim informacijama. Tako u romanu *Mao II* Bil Grej zaključuje: „Vest o katastrofi je jedina priča koja je potrebna svetu. Što crnje vesti, to bolja priča", što će Džordž Hadad kasnije u romanu ponoviti u nešto izmenjenom obliku „'Što gore to bolje.' To je ujedno i slogan zapadnih medija. Trenutno ste neosobe, žrtve bez publike. Ako poginete možda vas neko i primeti" (*M*, 42, 130).

DeLilo na takvim mestima u romanu razmatra povratnu spregu između medija i nasilja, i njegova dela ispituju u kojoj meri mediji snose odgovornost za sve brutalnije i bizarnije zločine u savremenom društvu. Njegov pristup ovoj temi bismo u tom smislu mogli da uporedimo sa Bodrijarovim zapažanjima o „dubokom saučesništvu" medija i terora, jer, kako on smatra, „terorizam ne bi bio ništa bez medija", mediji su „deo događaja, oni su deo terora" (Bodrijar 2007: 8, 23). Kada Džordž Hadad u romanu *Mao II* kaže da je terorizam „jezik primećivanja, jedini jezik koji Zapad razume" (157), on upravo govori o začaranom krugu nasilja koji se pothranjuje senzacionalističkim medijskim izveštajima. Brita zaključuje da nas teroristi danas „imaju u šaci" (*M,* 41), dok Bil Grej objašnjava da uz pomoć medija teroristi „vrše invazije na ljudsku svest. Ono što su pisci radili pre nego što smo se svi stopili" (*M*, 41).

---

[53] O tome govori i Majls u romanu *Podzemlje*, dok razmišlja o uspehu i budućoj slavi umetnice Ejsi Grin: „Kroz šest meseci, Ejsi neće više moći da živi od slave", rekao je Majls. „Neko će je ubiti kad bude izlazila iz diskoteke." (405). Za Pitera Najta atentat na Kenedija predskazuje ubistva poznatih ličnosti i rađanje „društva spektakla" (Knight 2008: 34).

O tome govori i pripovedač koji opisuje snimak ubistva na autoputu u romanu *Podzemlje*:

> Sedite tako i pitate se nije li ta vrsta zločina postala lakše izvodljiva onda kada su sredstva za snimanje tog događaja i njegovu brzu reprodukciju, bez nekog neutralnog intervala, neke ravnoteže vremena i prostora, postala naveliko dostupna. Snimanje i reprodukovanje čini događaj intenzivnijim i zgusnutijim. Ono provocira potrebu da se to ponovo učini.
>
> (*PZ*, 163)

Medijski izveštaji o ubistvima i atentatima, dakle, ne samo što obezbeđuju vidljivost i ulazak u istoriju, već istovremeno prizivaju, odnosno „provociraju" ponavljanje zločina. Tome posebno doprinosi gubitak „ravnoteže vremena i prostora" u medijima, odnosno ukidanje vremenske i prostorne distance koja omogućava promišljanje događaja, jer, kako Pol Virilio podseća u studiji *Informatička bomba*, brzina tehnologije prevazilazi brzinu misli (2005: 124). Stoga događaj prikazan u medijima postaje „intenzivniji i zgusnutiji", pa ostavlja snažniji utisak na posmatrača.

U DeLilovim romanima često se susrećemo sa videozapisima zločina, koji se ponavljaju u „petlji" i na taj način intenziviraju užas koji prikazuju. Tako pred kraj romana *Vaga* posmatramo snimak Osvaldovog ubistva, koji se u nedelju uveče ponavlja „opet i opet". Beril Parmenter, supruga tajnog agenta Larija Parmentera, razmišlja kako umesto da oseća zadovoljstvo, zadovoljenje pravde zbog Osvaldovog ubistva, ima utisak da snimak „samo produbljuje i prolongira taj užas. To je užas užasa" (*L*, 446). I u romanu *Podzemlje* likovi su prinuđeni da gledaju snimke nasilja koji se neprestano ponavljaju kroz roman – snimak ubistva na autoputu neprekidno se emituje na televiziji, u kućama i supermarketima, dok Klara

Saks gleda umetničku instalaciju koja je osmišljena tako da kontinuirano prikazuje Zapruderov potresni snimak Kenedijevog ubistva.

Autora, međutim, zanima i suočavanje gledalaca sa brutalnim scenama video-snimaka, te u njegovim romanima možemo posmatrati različite načine na koje se takvi snimci doživljavaju. Za razliku od Beril Parmenter, koja u reprodukovanju video-zapisa ubistva vidi konradovski „užas", za mnoge likove snimak nasilja predstavlja senzaciju, pa Nikov brat Met Šej svaki put kad vidi snimak ubistva doziva suprugu da mu se pridruži: „Dženet, požuri, sad će ono." (*PZ,* 161). Takvu ravnodušnost prema tuđoj patnji ohrabruje upravo medijska kultura koja se zasniva na suprotstavljanju važnog i banalnog,[54] i zbog koje inicijalni šok brutalnošću kroz ponavljanje snimaka postaje „mehanički", kao u DeLilovoj *Vagi* (447), ali i *Podzemlju,* gde Klara gledajući Zapruderov snimak razmišlja o prirodi filma, ne komentarišući nasilje koje se ponavlja u video-petlji.[55]

DeLilo takvu „ravnodušnost" prema potresnim medijskim sadržajima ispituje i u romanu *Beli šum*, u scenama u kojim Glednijevi gledaju snimke prirodnih katastrofa na televiziji. U jednom od početnih poglavlja, Glednijevi su okupljeni oko televizijskog ekrana preko kog u tišini gledaju poplave, zemljotrese i erupcije vulkana. Džek Gledni kaže: „Nakon svake katastrofe želeli smo još, nešto veće, grandioznije, strašnije" (*WN*, 64). Naravno, u svetu u kom je moguće držati predavanje o Hitleru i Elvisu sa jednakim entuzijazmom katastrofa postaje legitiman vid porodične zabave. Poput Meta Šeja u *Podzemlju*, i Hajnrih zove ukućane da vide snimak o avionskoj nesreći: „Hajde, požurite, prilog o avionskoj nesreći" (64). Glednijev kolega Alfons Stompanato objašnjava da je

[54] Videti npr. Tomić 2008: 83.

[55] Opširnije o Klarinoj ravnodušnosti prema užasu koji Zapruderov film prikazuje u: Herbert 2010: 305.

„povremena katastrofa“ neophodna u vremenu „neprestanog bombardovanja informacijama”, kada jedino vest o katastrofi „zadobija našu pažnju“ (66).

Ravnodušnost savremenog čoveka prema katastrofi i patnji drugog se pak najbolje ogleda u sceni u kojoj Hajnrih opisuje svoje „prvo iskustvo“ sa požarom:

> „Zanimljivo je kako možeš da gledaš i gledaš“, rekao je Hajnrih. „Baš kao vatra u kaminu.“
> „Da li hoćeš da kažeš da su te dve stvari jednako uzbudljive?“
> „Samo kažem da možeš da gledaš i da gledaš.“
> „’Čovek je odvajkada opčinjen vatrom.’ Da li to hoćeš da kažeš?“ (*WN*, 240)

Dakle, iako se požar odigrava u „stvarnosti“, odnosno „realnom vremenu“, a ne na televiziji, Hajnrih je fasciniran događajem kao senzacijom, ni po čemu drugačijom od video-snimaka koje gleda na televiziji. S druge strane, Džek, koji se za razliku od svog sina nije sasvim privikao na medijski društveni poredak, teško prihvata činjenicu da u savremenom društvu praktično više ne postoji razlika između gledanja požara i odmaranja kraj kamina.

Konačno, učestalo ponavljanje vesti o katastrofama koje su se već dogodile ili tek prete da unište svet, kao i eksplicitne slike nasilja date nasumično, izvan konteksta, dovode do anesteziranosti DeLilovih junaka, stanja koje se može uporediti sa pomenutim osećajem istorijske amnezije. Roman *Padač* možda najslikovitije ilustruje ovo stanje kroz metaforu Alchajmerove bolesti, koja za Lindu Kofman simbolično predstavlja stanje sveta nakon 11. septembra (Kauffman 2011: 145). Naime, u romanu *Padač* Njujorčanka Lijana organizuje terapije za pacijente obolele od Alchajmera, gde oni vežbaju pamćenje i izražavanje emocija. U DeLilovom svetu spektakla u kom se katastrofe i brutalna ubistva neprestano smenjuju

na ekranima Lijanine terapije predstavljaju logičan nastavak kurseva koje Babet drži, s tim što u *Padaču* takve scene prati mračniji ton – dok su kod Babet polaznici kurseva ljudi koji zbog ogromnog priliva protivrečnih informacija ponovo uče kako da obavljaju osnovne životne radnje, Lijanini pacijenti i bukvalno gube pamćenje, čime se simbolično najavljuje kraj istoričnosti. Konačno, pomažući svojim pacijentima da održe pamćenje i sposobnost izražavanja, Lijana i sama pokušava da se oporavi od šoka i formira sopstveni odgovor na teroristički napad, „megaspektakl" čiji snimak DeLilovim likovima prodire „negde pod kožu", prenoseći priču „u neku drugu daljinu, negde daleko od tih kula" (*P*, 119), u dubine podsvesti i istorije.

Istorija i logika tehnologije

Reklo bi se da je kultura informacija koje su ustrojene logikom tržišta za DeLila jedinstven fenomen u istoriji, tako da predstavlja temu kojoj se autor iznova vraća u svojim romanima, parodirajući probleme potrošačkog društva. DeLilova parodija, međutim, ima zloslutnu notu, te je svet njegovih romana avetinjska civilizacija u kojoj su ljudi prinuđeni da usvoje hladnu logiku kapitala. U prvom delu romana *Podzemlje* Nik Šej uvodi čitaoca u takav svet „tehnološkog napretka":

> Vozio sam leksus kroz šušketavi vetar. Taj automobil sastavljen je u radionici potpuno oslobođenoj ljudskog prisustva. Nema tu nigde ni kapi ljudskog znoja [...] Kraj proizvodne trake nema nikoga s kofeinskim nervima ili bolničkim dosijeom kliničke depresije. [...] Šrafove zatežu roboti, programirani težaci koji ne sanjaju mrtve članove svojih porodica. (*PZ* 65)

Kraj 20. veka, dakle, istovremeno donosi tehnološki napredak i sumorni predosećaj da se tehnologija polako ali sigurno otima ljudskoj kontroli. Odsustvo ljudskog prisustva u fabrika-

ma „bez kapi ljudskog znoja", poput one u kojoj je sastavljen Nikov leksus, priziva sliku hladnog sveta tehnologije koja uzima prevlast nad nesavršenim ljudskim bićima sa „kofeinskim nervima" i depresijom. Za razliku od Nika, koji je opsednut prošlošću i porodičnom istorijom, „programirani težaci" su oslobođeni bremena istorije, koja se u svetu tehnologije rasplinjava u večnu sadašnjost. Nikov nostalgičan ton pak odaje pomešana osećanja koja tehnologija pobuđuje, te kod njega istovremeno prepoznajemo žal za starim vremenima koja neumitno nestaju, ali i potajnu želju za oslobađanjem od tereta prošlosti koje donosi tehnologija.

Kako Džesi Kavadlo zapaža, još početak romana *Beli šum* prikazuje novo stanje sveta u kom su ljudi sekundarni u odnosu na stvari koje poseduju:

> Na krovovima automobila stajali su pažljivo pričvršćeni koferi puni lagane i tople odeće; kutije ćebadi, čizama i cipela, papira i knjiga, čaršava, jastuka, jorgana [...] stereo uređaja, radio-aparata, kompjutera; malih frižidera i sklopivih stolova; [...] grickalice koje su još stajale u kesama od kupovine – čips sa ukusom crnog i belog luka, tortilja čips, keks sa punjenjem od kikirikija, pahuljice *Vafelos* i *Kabum*, voćne karamele i karmelizovane kokice; lizalice *Dam-Dam*, *Mistik* dražeje. (*WN*, 3)

Opisujući početak semestra na svom fakultetu kroz stvari koje studenti unose u kampus, Džek Gledni naizgled uopšte ne primećuje ljude kojima automobili i navedeni uređaji pripadaju, odnosno, kako Kavadlo navodi, ljudi su za Glednija „u službi stvari" (Kavadlo 2004: 13). Istina je, međutim, da poput Nika Šeja i Gledni na ovaj način zapravo izražava bojazan od sveta koji se postepeno oslobađa ljudskog prisustva, kao i od sve

veće važnosti koja se pridaje stvarima i tehnologiji, pa se nekoliko stranica kasnije pita „Zašto ove stvari nose tako turobnu težinu?“ (*WN*, 6).

Gledni daje kratak opis sveta u kom vladaju proizvodi, brendovi i reklame, Džejmsonovo „postindustrijsko potrošačko društvo“. U svetu *Belog šuma* stvari gotovo da predstavljaju pretnju, inspirišući gotovo religiozni zanos i obožavanje, ali i strepnju i strah. Stoga nije neobično što pojedini likovi upravo stradaju od strepnje koja ih opseda, poput Tredvelovih, Glednijevih komšija koji se zbog svojih „poznih godina“ osećaju „bespomoćno i dezorijentisano“ u tržnom centru koji izaziva strah i drhtanje, i u kom ostaju da lutaju dva dana „izgubljeni, zbunjeni i uplašeni“ (*WN,* 59). U romanu *Beli šum* tržni centar i supermarket postaju metafora potrošačkog društva, sveta simulakruma, Bodrijarovo „jezgro“, ili, bolje reći, „hram“ kulture.

I sam naziv romana upućuje na važnost koju stvari i tehnologija dobijaju u savremenom društvu, gde se zvuk uređaja meša sa glasovima ljudi:

> Shvatio sam da je mesto [supermarket] preplavljeno bukom. Sistemi bez tona, čangrljanje i škripa kolica, zvučnik i mašine za pravljenje kafe, dečja vriska. I preko svega toga, ili ispod svega toga, tupi i nedefinisani šum, kao iz neke košnice života, tačno van domašaja ljudskog razumevanja. (*WN*, 36)

Tupi šum uređaja kasnije u romanu dobija i svoj „glas“, te radio i televizija počinju da „govore“ i da se „obraćaju“ junacima *Belog šuma,* koji se pretvaraju u pasivne primaoce sadržaja. I svetom ostalih DeLilovih romana vlada beli šum, neprekidno hučanje uređaja čije prisustvo podseća likove na besmrtnost i sveprisutnost tehnologije nasuprot krhkosti ljudskih bića. U romanu *Podzemlje* Nik kaže: „[...] radio je bio uključen, vesti,

saobraćaj, telefon je zvonio, mašina za veš je radila svoj posao." (*PZ*, 349), evocirajući epizode iz romana *Beli šum*, u kom uređaji poput radija i televizije gotovo da zaglušuju glasove književnih likova.

Junaci *Belog šuma* pak osećaju neizmerno divljenje i strahopoštovanje prema tehnologiji koja „prevazilazi granice ljudskog razumevanja", te često koriste reči kao što su „strah", „magično", „spektakularno", „katastrofalno", „kosmičko", „mistično", „apokaliptično", u pokušaju da definišu nova iskustva i osećaje koje tehnologija proizvodi. Mediji posebno doprinose takvom začudnom doživljaju sveta, i junaci *Belog šuma* uglavnom prihvataju sve što čuju i vide na radiju i televiziji kao mističnu, neosporivu istinu. Gledni objašnjava da je sa rađanjem medijske kulture nastupio „kraj skeptičnosti" (*WN*, 27), tako da se u svetu DeLilovih romana predstave u medijima ne preispituju, već direktno sa ekrana i zvučnika ulaze u stvarnost i istoriju.

Logika tehnologije, dakle, izmiče DeLilovim junacima, koji joj često pripisuju magijska svojstva. Tako za Marija Siskinda, na primer, gledanje televizije predstavlja „mistično" iskustvo. Grozničavo hvatajući beleške sa televizije, on kaže:

> Pogledaj to obilje podataka skriveno u mreži, u drečavom pakovanju, džinglove, reklame sa insertima iz života, proizvodima koji jurišaju iz tame, šifrovane poruke i beskrajna ponavljanja, kao pojanje, kao mantra. *'Koka-kola je to, Koka-kola je to, Koka-kola je to.'* (*WN,* 51)

Međutim, Marijev izbor reči – podaci su „skriveni", a poruke „šifrovane", proizvodi „jurišaju iz tame", dok se poruke ponavljaju „kao mantra" – sugeriše prevaru koju tehnologija donosi u privlačnom „drečavom pakovanju", tajne mehanizme koje ljudi ne razumeju, te nisu u stanju da im se odupru. Tako i roman *Podzemlje* ispituje strategije koje mediji koriste, parodirajući beskrajna ponavljanja džinglova i reklamnih slogova:

> Tri glasa su liturgijski pojala, a jedan sveštenik ponavljao je bez prestanka istu rečenicu, dok su dva ministranta izgovarala isti odgovor.
> Bolje stvari za bolji život.
> *Uz malu pomoć hemije.*
> Bolje stvari za bolji život.
> *Uz malu pomoć hemije.*
> Bolje stvari za bolji život.
> *Uz malu pomoć hemije.* (*PZ*, 613)

Jezik medija, dakle, posve je nalik na „liturgijsko pojanje" – ne samo zbog toga što izgleda daleko i nedokučivo, pošto dolazi iz uređaja koji su u svetu DeLilovog *Podzemlja* još uvek novina,[56] te proizvodi začudni efekat, već i zbog samog uticaja medija na kolektivnu svest i nekritičkog prihvatanja informacija. Sadržaj iz medija s lakoćom prodire u svest DeLilovih junaka, i oni često bespomoćno ponavljaju besmislene džinglove sa televizije, uhvaćene van konteksta. Tako u *Belom šumu* Glednijeva kći Stefi u snu izgovara ime automobila „tojota selika" (*WN*, 155), dok u *Podzemlju* igrač Vili Mejs razmišlja kako mu radijski džingl „ne izbija iz glave" dok pokušava da se usredsredi na utakmicu (*PZ*, 41).

U romanu *Beli šum*, međutim, Gledni spominje da televizija može ljude da „ispuni besom" ili „isprepada na smrt" (168), iznoseći svoje zapažanje da televizija „uzrokuje strahove i potajne želje" (85). On kasnije navodi da su „zastrašujuće informacije danas posebna industrija" i da se „različite kompanije takmiče u tome koliko mogu da nas isprepadaju" (175). Dakle, nelagodnost koju još na početku romana oseća većina stanovnika DeLilovog univerzitetskog gradića, a koja pre-

[56] Ovde se prvenstveno misli na scenu u kojoj je radijski džingl predstavljen, šezdesete godine 20. veka, ali i „sadašnje vreme" romana, kraj dvadesetog veka, kada junaci izražavaju sličnu mešavinu divljenja i strahopoštovanja prema tehnološkim novinama poput računara i interneta.

lazi u osećanje strepnje i straha koji se graniče sa ludilom sa širenjem vesti o mogućoj katastrofi, može se samo delimično pripisati hemijskom akcidentu, pošto i sam svet *Belog šuma,* medijsko društvo „talasa i radijacije", predstavlja svojevrsnu industriju straha.

Zaista, medijske tehnologije stvaraju i šire strahove na različite načine, što je najbolje opisano u scenama *Belog šuma* koje prikazuju medijsko izveštavanje o razmerama katastrofe. Jezik medija podstiče strepnju i strah na različite načine: izostavljanjem izveštaja: „Da li je moguće da nigde nema značajnijeg priloga o takvoj stvari? Pola minuta? Dvadeset sekundi?" (162); korišćenjem eufemizama, poput fraze „paperjasti oblak" (111), koja se odnosi na smrtonosni oblak toksične materije; korišćenjem zlokobnih izraza, poput „gusti crni oblak" (113) ili „grčevi, koma, pobačaj" (121), kao i putem ponavljanja: „Pojačani glas je rekao: 'Promena vetra, promena vetra [...] Otrovno, otrovno. Produžite ka svom vozilu. Produžite ka svom vozilu.'" (156). Gledni, koji i sam pokušava da prevaziđe strah poricanjem („Neće se ništa dogoditi [...] Takve stvari se ne dešavaju u mestima kao što je Bleksmit" (114)), lakonski odgovara na pitanja koja mu sin postavlja, kako bi održao privid da se ne boji moguće katastrofe, pitajući se da li i njegov sin „oseća pretnju u terminologiji koju je stvorila država" (117). Međutim, iako se Glednijevi nadaju da preciznost terminologije ukazuje na to da vlasti uspevaju da obuzdaju širenje toksičnog oblaka, njihov prvobitni osećaj blage nelagodnosti postepeno prelazi u strepnju i konačno strah koji eskalira sa svakom novom informacijom o događaju koju dobijaju u medijima. Tako Stoversi, komšije Glednijevih, sve vreme drže kola ispred garaže, sa ključem u bravi, za slučaj moguće katastrofe koju, da paradoks bude veći, upravo proživljavaju.

Tehnološki napredak, dakle, ne donosi obećano olakšanje, već proizvodi dodatnu napetost u svetu DeLilovih romana. Ljudi su prinuđeni da usvoje logiku tehnologije, koja im je strana jer se protivi ljudskom iskustvu. Tehnologija obećava

život u večnoj sadašnjosti, u beskrajno promenljivim izveštajima i informacijama koje nemaju uporište u konkretnom društvenom i istorijskom kontekstu, tako da strah junaka *Belog šuma* koji se graniči sa ludilom, a koji naposletku simbolično prelazi u stanje šizofrenije, predstavlja odgovor na takav anarhičan sistem.

Zapravo, logika anarhije i jeste logika novih tehnologija, u kojima sve informacije postoje istovremeno i dobijaju jednaku vrednost, te u DeLilovim romanima možemo pratiti kako osećaj dezorijentisanosti junaka raste sa tehnološkim napretkom, prelaskom sa modernih medijskih tehnologija, poput radija i televizije, na nove tehnologije, poput računarskih. Paradoks tehnološkog napretka možda je najbolje ilustrovan u romanu *Vaga* – u drugom poglavlju smo mogli da vidimo da obilje informacija i dokaznog materijala koji sa napretkom tehnologije neprestano pristižu i smenjuju se ne doprinose zatvaranju konstrukcije priče o Kenedijevom ubistvu koliko otvaranju novih pitanja. Gledano u tom svetlu, tehnologija neprestano produbljuje istorijsku „misteriju" umesto da dovede do njenog razrešenja.

„Kompjuterizacija kulture", kako pojedini teoretičari definišu ovu društvenu pojavu,[57] prema tome, neminovno vodi u kompjuterizaciju istorije, kojom, kako je ranije pomenuto, počinje da vlada logika baze podataka.[58] Naime, teoretičar novih medija Lev Manovič bazu podataka smatra „puno-

[57] Videti, npr., Manovič 2015: 46.

[58] Na Manovičev koncept „logike baze podataka" u kontekstu DeLilovih romana skrenula mi je pažnju studija Šenon Herbert „Playing the Historical Record: DeLillo's *Libra* and the Kennedy Archive" (Herbert 2010: 292-293). Njen rad se, međutim, zaustavlja na uočavanju pomenutog koncepta u Brančovoj nemogućnosti zatvaranja konstrukcije priče o Osvaldu i Kenediju, te ne razmatra detaljnije načine na koje i sami DeLilovi pripovedački postupci, kako u *Vagi,* tako i u drugim romanima, oponašaju logiku novih medija.

pravnim kulturnim oblikom" koji „nudi poseban model sveta i ljudskog iskustva" (Manovič 2015: 79). Baza podataka jeste neuređena, anarhična zbirka podataka, u kojoj sve informacije imaju jednaku važnost i mogu se u nedogled međusobno povezivati, kao životne priče Hitlera i Elvisa, Edgara Huvera i sestre Edgar. Računarska logika, osim toga, dopušta i beskrajnu promenljivost informacija i činjenica, što dodatno doprinosi osećaju haosa, te dovodi u pitanje samu istorijsku istinu, koja se u medijskoj kulturi umnožava. U romanu *Vaga*, na primer, Nikolas Brančo govori o promenljivosti medijskih prikaza Osvalda: „Osvaldove oči su sive, plave, smeđe. Visok je metar sedamdeset i pet, metar sedamdeset i sedam, metar osamdeset. [...] prošlost se menja dok on piše o njoj" (*L*, 301),[59] ističući nemogućnost izvlačenja jedinstvenog i konačnog zaključka o prošlosti, ali i zatvaranja konstrukcije priče.

Dakle, računarsko doba sa jedne strane karakteriše obilje pojedinačnih, nepovezanih informacija, ali i odsustvo priče – zbog prevelikog broja informacija, koje se uz to neprestano smenjuju, događaji se ne povezuju u koherentni uzročno-posledični niz. Govoreći o odnosu, odnosno „dinamici" i „suprotstavljenosti" baze podataka i narativa, Manovič navodi da:

> Mnoge stvari novih medija ne pričaju priče; one nemaju ni početak ni kraj; u stvari, kod njih nema nikakvog razvoja, tematskog, formalnog ili bilo kog drugog koji bi njihove sastojke organizovao kao neku sekvencu. Umesto toga, to su zbirke pojedinačnih stavki, od kojih svaka ima isto značenje kao i sve ostale. (Manovič 2015: 262)

[59] Višestrukost Osvaldovog lika dodatno je naglašena brojnim imenima i nadimcima koje on dobija tokom romana, pored zvaničnog Li Harvi Osvald, tu su imena Leon i Alek, što se nastavlja i posle njegove smrti – u romanu saznajemo da je sahranjen pod pseudonimom „Vilijam Bobo".

Međutim, u poglavlju „Soba usamljenih činjenica" mogli smo da vidimo da istorija kao zbirka pojedinačnih, nepovezanih stavki, od kojih svaka ima jednako značenje i vrednost, predstavlja neodrživ pojam pošto je upravo priča u osnovi ljudskog poimanja iskustva i istorije. Brančov slom na kraju romana *Vaga*, kada on dovodi u pitanje osnovne postulate nauke i racionalnog mišljenja zbog nemogućnosti zaokruživanja priče, posve podseća na Babetine šizofrene ispade, trenutke u kojima ona preispituje značenje osnovnih reči i izraza. Stanje šizofrenije, dakle, ne nastupa samo zbog prekida veze između znaka i označenog u tehnološkom društvu, već i zbog odsustva priče, urušavanja narativa, što predstavlja osnovni uzrok „krize istoričnosti" u svetu DeLilovih romana.

Takav zaključak pak nesporno odiše paranojom, koja u DeLilovom romanesknom svetu prati tehnološki napredak. Naime, romani Dona DeLila ujedno prikazuju i paranoični duh vremena parodirajući nepoverljivost koju junaci ispoljavaju prema tehnologiji. To se najpre vidi u Marijevom razumevanju medijskih tehnologija koje koriste „šifrovane" poruke i metode beskrajnog ponavljanja, što implicira ugroženost gledalaca, koji bespomoćno usvajaju sadržaje iz medija.

U romanu *Vaga*, zatim, likovi izražavaju bojazan da, umesto da oni posmatraju i koriste tehnološke novine, tehnologija zapravo posmatra njih, beležeći svaki pokret:

> Avioni za špijuniranje, dronovi, sateliti sa kamerama koje vide sa tri hiljade milja ono što možete videti sa trideset metara. Oni vide i oni čuju. Poput starih monaha, znate, koji su beležili znanje, s mukom ga zapisivali. Ovi sistemi sakupljaju i obrađuju. Celokupan tajni jezik sveta. (*L*, 77)

Letelice i senzore koji nas neprestano posmatraju i „čuju u krevetu" (*Ibid.*) Osvald poredi sa Orvelovim Velikim bratom,

kada kaže: „To nije knjiga o budućnosti. To smo mi, sada i ovde“ (*L*, 106).

Konačno, autor kao da prepoznaje paranoičan strah od tehnološkog napretka i u samom diskursu teorije o medijskom društvu kao simulakrumu koji, usled gubitka referencijala i konfuzije oko stvarnosti i iluzije, uzrokuje sveopštu šizofreniju. DeLilo tako doslovno prenosi apokaliptični ton Bodrijarovih i Džejmsonovih zapažanja, ali i i gotovo paranoičan strah od gubitka aure pod pritiskom tehnologije koja u društvu masovne reprodukcije preti da uništi individualnost i originalnost. Postavljanjem takvih teorija „na scenu“ svojih romana, DeLilo ih prikazuje u ironičnom svetlu, preispitujući njihovo utemeljenje u realnosti.

Dakle, romani Dona DeLila nipošto ne sugerišu da tehnologija neminovno uzrokuje krizu istorije i civilizacije, već pokušavaju da sagledaju fenomen tehnološkog društva iz različitih uglova. Tako dela ovog autora često odaju utisak da tehnologija ipak ima izvesnu moć da oživi, ili bar „izbavi“ prošlost. U romanu *Podzemlje* Nikov sin Džef provodi sate sedeći pred računarom, uveren da će mu nove medijske tehnologije pomoći da otkrije identitet Teksaskog ubice s autoputa:

> Njegov računar imao je multimedijalnu funkciju koja mu je omogućavala da gleda kopiju one čuvene video-trake na kojoj se vidi kako Teksaski ubica s autoputa ubija jednog vozača. Džef se sav posvetio tim slikama, stvarao je kompjuterske rutine i programe, koristio tehnike filtriranja da bi uklonio pozadinu. Tragao je za izgubljenim informacijama. Produbljivao je sliku i usporavao je do maksimuma, pokušavao da u tom roju podataka pronađe neki piksel koji bi mogao ponuditi ključ za otkrivanje identiteta ubice. (*PZ*, 121)

Poput Džastina iz romana *Padač*, Lijaninog i Kitovog sina koji pretražuje nebo dvogledom u nadi da će mu tehnologija približavanja udaljenih slika pomoći da pronađe „Bila Lotona", i Džef veruje u moć tehnologije da izbavi prošlost i „skine omotač sa senki" (*PZ*, 181). Za razliku od njegovog oca Nika, za koga su računarske tehnologije i internet „istinsko čudo" (*Ibid.,* 816), Džef se odlično snalazi u tehnološkom društvu, pa s lakoćom prihvata nestabilnost i promenljivost informacija, kao novu logiku koja ne mora nužno voditi krizi, već otkrivanju znanja.

I u eseju „Aura atentata" DeLilo govori o sposobnosti tehnologije da „izbavi" prošlost, opisućući video igru u kojoj učesnik može da rekonstruiše čuvena tri hica koja su usmrtila Džona Kenedija zauzimajući poziciju koju je Li Harvi Osvald držao u trenutku atentata. Pomenuta video-igra simbolično predstavlja ulogu tehnologije u razumevanju istorije kao beskrajno promenljive baze podataka, i DeLila posebno zanima način na koji tehnološki razvoj društva ujedno pomaže ali u izvesnom smislu i menja naše poimanje prošlosti, kao i samog koncepta istorije. Tehnologija za DeLila predstavlja „prodor u budućnost", ona „ima sposobnost da vrati prošlost" (Assassination Aura, 2005: vi), kako navodi u ovom eseju, i upravo ova tema u velikoj meri obeležava njegovo stvaralaštvo. Potraga DeLilovih junaka za izgubljenim informacijama jeste potraga za izgubljenom prošlošću, istorijom koja odlazi u nepovrat, a koja sa razvojem tehnološkog društva pak može oživeti na ekranima modernih i novih medija.

Montiranje istorije

Audio-vizuelni mediji, kao najvažnija tehnološka tekovina 20. veka, predstavljaju važnu temu u romanima Dona DeLila, ali ono što je još zanimljivije jeste njihova funkcija u samoj kompoziciji romana i autorovim pripovedačkim postupcima, koji posredstvom medija, između ostalog, podražavaju i meha-

nizme stvaranja istorije. Veliki broj likova i događaja u svetu DeLilovih romana naizgled nemaju nikakvih dodirnih tačaka, te se upravo preko medija uspostavljaju veze između njih. Televizijski i radio prenosi, hiperlinkovi, filmske projekcije, popularne pesme i džinglovi, novinski članci i fotografije imaju višestruku funkciju: preko njih se uspostavljaju veze među delovima zapleta i podzapleta, određuje se vreme i mesto radnje, i daju korisne smernice čitaocima koji bez takvih medijski posredovanih „tragova" često ne bi bili u stanju da prate tok priče. Ovo se posebno odnosi na roman *Podzemlje*, DeLilovo remek-delo u kom mediji imaju važnu ulogu u konstrukciji priče, a gde se upravo posredstvom medija ublažavaju iznenadne promene scena i likova koje bi inače ostale nepovezane.[60]

DeLilovu poetiku pak posebno karakteriše ono što Lev Manovič označava kao „filmsko posmatranje sveta" (2015: 121), odnosno povezivanje vremena i priča junaka kao da se odvijaju na filmskom platnu. Na primer, strategije koje DeLilo koristi u *Podzemlju* često podsećaju na filmsku tehniku „intelektualne montaže", koja ispituje „kako niz slika može, kada se na pravi način ukomponuju i protumače, da prizove apstraktnu ideju koja ne mora nužno biti prisutna u izdvojenim slikama koje čine niz" (Lindop 2007). Takva mesta u romanu zapravo predstavljaju DeLilov omaž avangardnom filmu i tehnici „asocijativne montaže" u konstrukciji priče i zapleta. Kritičari poput Džona Džonstona, Marka Ostina i Ketrin Morli (John Johnston 1989, Mark Osteen 2000, Catherine Morley 2006) već su se bavili uticajem filma na DeLilov roman, uglavnom povlačeći paralele između DeLilovih pripovednih postupaka i Godarovog i Ajzenštajnovog kinematografskog rukopisa. Štaviše, DeLilo je i sam izdvojio eksperimentalni film kao važan izvor

[60] Takav „most" između scena javlja se u različitim oblicima, kao na primer u vidu fotografije slikarke Klare Saks iz časopisa *Tajm*, koju najpre gleda Sestra Edgar, a potom i Nik Šej (*Podzemlje*, 255, 257), junaci kod kojih Klarina fotografija evocira različite uspomene i povezuje ih sa drugim likovima i mestima u romanu.

inspiracije, hvaleći „snažnu sliku, kratku nedorečenu scenu, somnabulnu atmosferu nekih filmova, artificijelnost, arbitrarne izbore nekih režisera, rez, montažu" (LeClair 1982: 25).

Jedna od upadljivih sličnosti između DeLilove izrazito vizuelne poetike i filmskih pripovedačkih tehnika ogleda se, dakle, u autorovom korišćenju tehnika montaže i „kino-oka" u pripovedanju: likovi se često uvode u scenu u akciji, za čim sledi „krupni plan", kada čitalac stiče uvid u njihove misli. Na primer, šesti deo romana *Podzemlje*, „Aranžman u sivom i crnom", u jednoj kratkoj sceni prikazuje Nikovu majku Rozmeri Šej kako niže perlice.[61] Rozmeri opisuje sveznajući pripovedač, koji kao da propušta priču kroz oko kamere, koristeći u pripovedanju različite filmske planove, te sa „opšteg plana" prelazi na „krupni plan", odnosno same igle, materijal i okvir koji ona drži u rukama. Kroz različite uglove posmatranja, autor osvetljava različite strane njenog lika – od Rozmerine zabrinutosti za sina i njegove školske obaveze do njene uloge kao samohrane majke i planiranja kućnog budžeta. Naposletku, tu je i niz godarovskih „džamp-katova", skokovitih oštrih rezova koji preskaču vremenske intervale, te Rozmeri predstavljaju kako sedi na stolici, ustaje do stola, i već u narednom trenutku opet sedi i niže perlice:

> Sedela je tamo, Rozmeri Šej, i nizala svoje perlice. [...] Radila je svoj ručni rad i slušala ga kako radi to što je radio. [...] Radila je svoj ručni rad, svoje rukotvorine. [...] Radila je i osluškivala Nika, koji je konačno izašao. Zatim je otišla i pogledala komad papira koji je on ostavio na stolu. [...] Slušala je radio i radila svoj ručni rad. (*PZ,* 687)

[61] DeLilo naslov poglavlja pozajmljuje od Vislerove čuvene istoimene slike, koja prikazuje slikarevu majku kako sedi na stolici, udubljena u misli. Rozmeri Šej je predstavljena na sličan način, ali se stiče utisak da je prikazana iz više različitih uglova.

DeLilo prvi efekat postiže tako što ponavlja jedan isti prizor na početku svakog pasusa, koji zatim proširuje jednom dodatnom informacijom koju razvija u narednom pasusu. Nakon svakog ponavljanja rečenice čitalac sagledava Rozmeri kao u malo pomerenom kadru, koji njen lik prikazuje iz drugačijeg ugla. Kada su skokoviti rezovi u pitanju, o ovoj tehnici se može govoriti i kad je u pitanju celokupna struktura romana, u trenucima u kojima se naglašava protok vremena.[62] Tako filmske tehnike koje DeLilo prenosi u svet romana sa jedne strane čitaocu donose nove perspektive, dok s druge naglašavaju artificijelnost narativnih prikaza stvarnosti, kroz metafikcionalne postupke koje autor pozajmljuje (i potom nadograđuje) od avangardnog filma.

U radu „DeLilov transatlantski dijalog sa Sergejom Ajzenštajnom" (Don DeLillo's Transatlantic Dialogue with Sergei Eisenstein) Ketrin Morli razmatra kinematografske postupke eksperimentalnog filma u DeLilovim romanima, zapažajući da su Ajzenštajnove tehnike u velikoj meri uticale na DeLilovu kompoziciju *Podzemlja* (Morley 2006: 19). Morli Ajzenštajnov

[62] Nadovezujući se na moj rad "Media medi(t)ations in Don DeLillo's Underworld" (Marić 2011), Violeta Stojmenović u ovoj sceni prepoznaje „tzv. *cut back* – riplej gotovo identičnog kadra u više različitih konteksta, odnosno refrensko ponavljanje nekog gesta, izraza lica, poze, scene" (Stojmenović 2014: 257-8), te kritikuje koncept „skokovitog reza" kao neadekvatan u datoj sceni. Ipak, ova tehnika, kao i tehnika „reza u stranu" (*cut away*), koju Violeta Stojmenović kasnije navodi (*Ibid.,* 263), svakako se može uočiti u „refrenskom" ponavljanju pojedinih scena u romanu, kao, uostalom, i mnoge druge tehnike retrospektivne montaže, kao što su „fleš-bek" i „fleš-forvard". Ipak, čini se da je u pomenutoj sceni sa Rozmeri naglasak na protoku vremena, te da je ovaj postupak prikladnije uporediti sa tehnikom „skokovitog reza", kojim se narušava vremenski kontinuitet kroz upadljivi prelazak sa jedne na drugu radnju unutar jedne iste scene. Tako Rozmeri u jednom trenutku sedi i niže perlice u nizu kadrova koji se oštro smenjuju, dok iščekuje da Nik „konačno" izađe iz kuće, a zatim je vidimo kako odlazi do stola, i odmah potom kako sedi, usredsređena na rad i misli koje se mešaju sa zvukom radija, dok su propratni pokreti „isečeni" iz kadra.

uticaj najpre prepoznaje u tehnikama montaže, ali i u opčinjenosti masovnim skupovima (*Ibid*., *20*). Osim toga, kao i u Ajzenštajnovim filmovima, prelaz između DeLilovih „kadrova" je upadljiv i često nelogičan, gledalac se suočava sa „nizom neočekivanih konekcija [...] koje zahtevaju intelektualno promišljanje slike" (*Ibid*., 22), što upućuje na zaključak da DeLilo koristi tehnike asocijativne montaže u samim pripovedačkim postupcima.

U DeLilovom *Podzemlju* se pak susrećemo i sa scenama u kojima i sami junaci komentarišu estetske strategije avangardnog filma, i na takvim mestima u romanu koja razmatraju pripovedne postupke filma možemo prepoznati elemente metafikcije. To se najpre vidi u sceni *Podzemlja* u kojoj Klara i Majls (veliki poznavalac filma, Klarin prijatelj, a potom i partner) razmišljaju o kompoziciji Ajzenštajnovog izmišljenog filma „Unterwelt":

> Film je, naravno, ispočetka delovao čudno, bilo je teško pohvatati asocijacije i prilagoditi mu se – ali ne bi ni valjalo da je bilo drugačije.
>
> Pretrpani krupni planovi, snažna gestikulacija, glumci za kojima se vuku ogromne povijene senke, i u svakom kadru postojalo je nešto što se moglo proučavati, položaj kamere, oblici i površine, a onda i kontrastirani prizori, osećaj ritmičkog suprotstavljanja [...] Kod Ajzenštajna se može primetiti da je ugao kamere nekako dijalektički. Iznose se argumenti, teorije se stvaraju na ekranu i istog trenutka bivaju poljuljane – mnogo je tu suprotstavljanja i konflikata. (437)
>
> [...] Zaplet je bilo teško pratiti. Zapleta nije bilo. (439)
>
> [...] Ajzenštajnov metod neposredne karakterizacije, nazvan tipizacijom, ovde je delovao kao da namerno podriva i parodira sam sebe. (451)

U odlomku možemo prepoznati upadljivu sličnost između Ajzenštajnovih tehnika o kojima Majls i Klara razmišljaju i DeLilovih pripovedačkih postupaka, te književni likovi na ovaj način daju komentar o samom svetu romana kom pripadaju. Ajzenštajnova ritmička i paralelna montaža, „pretrpani" krupni kadrovi, kontrasti, suprotstavljanja, iznošenje i osporavanje argumenata i teorija, autoparodija i odsustvo zapleta upravo su karakteristike DeLilovog *Podzemlja*. Naime, poput Ajzenštajnovog filma, i DeLilov roman zahteva punu pažnju čitaoca, od koga se očekuje da traga za skrivenim značenjima i pažljivo promatra scene koje se naizmenično smenjuju. Tako i čitalac, poput gledalaca, promišlja DeLilove teze i kontrateze, „suprotstavljanja", „konflikte" i autorovu autoparodiju kako bi konačno uspeo da stvori sopstvenu sintezu. Konceptualna napetost Ajzenštajnovog „Unterwelta", odnosno „Podzemlja", preliva se i na DeLilovo *Podzemlje*, u kom se od čitaoca traži da dobro prouči svaki „kadar", premosti praznine i poveže naizgled nepovezane slike. Konačno, posebno je zanimljiv Klarin komentar o tome da je zaplet „bilo teško pratiti", odnosno da „Zapleta nije bilo", što je upravo karakteristika ovog DeLilovog romana u kom se priče junaka ne odvijaju u nekom jasno definisanom smeru.

Pojedini DeLilovi junaci, poput Majlsa, koji je „poznavao Ajzenštajna uzduž i popreko [...] više nego što je zdravo" (433), isuviše dobro razumeju narativne strategije filma, ali, kako smo mogli da vidimo, i drugih medija, te oni ujedno prepoznaju i skrivenu ideologiju koja inspiriše priču u svakom medijskom prikazu. Nisu, dakle, svi likovi koji nastanjuju DeLilov romaneskni svet pasivni primaoci medijskih sadržaja – pojedinci pružaju otpor ideologiji hegemonije koja se plasira putem medija, duplirajući na taj način ulogu autora, koji, kako je ranije pomenuto, „napada sa margine". To su, pre svega, umetnici poput Ajzenštajna, Lenija Brusa i Ismaila Munjosa, koji podrivaju uvrežene predstave i preispituju dominantnu ideologiju kroz avangardni film, satiru i grafite. Ajzenštajn u

svojim filmovima razotkriva način razmišljanja, princip asocijacija putem kog primalac usvaja ideologiju koja neminovno postoji u svakom tekstu – medijskom, istorijskom ili književnom. Naime, osim očiglednih referenci izmišljenog „Unterwelta" na Ajzenštajnovu „Krstaricu Potemkin" (Battleship Potemkin, 1925), čije scene likovi prizivaju u sećanje, u romanu možemo prepoznati i aluzije na Ajzenštajnov neostvareni projekat, filmsku verziju Marksovog dela „Das Kapital", što je ujedno naziv epiloga DeLilovog *Podzemlja*. Poput Ajzenštajna, koji u svojim filmovima, između ostalog, razmatra komunističku ideologiju koja funkcioniše po principu suprotstavljanja različitih teza i slika kako bi se gledalac usmerio na određeno značenje (Lindop 2007), i DeLilo ispituje logiku medija i način na koji predstavljeni sadržaji proizvode mentalne slike, apstraktne ideje. Tako i naslovna stranica *Njujork tajmsa* koja prikazuje vest o sovjetskoj bombi i pobedi Džajantsa (naslovi su iste veličine, članci zauzimaju jednak prostor i postavljeni su jedan do drugog, sugerišući odnos dveju snaga, SAD i SSSR) podseća na Ajzenštajnovu „dijalektiku", odnosno tehniku suprotstavljanja različitih pojmova, koji tako postavljeni upućuju na međusobnu povezanost, te navode posmatrača da iz toga izvede sopstvene zaključke – koji zapravo nisu lični, već vođeni ideologijom montaže.[63] Naposletku, i sam roman podseća na eksperimentalni film – DeLilo u *Podzemlju* kombinuje različite scene i prizore, te zbog toga likove sagledavamo u novom svetlu svaki put kada se nađu u novom kontekstu. Kroz takvo „suprotstavljanje", „montiranje" čitaocu se uka-

[63] Kako Daglas Kelner zapaža, „[u] američkoj imaginaciji postoji interesantna veza između rata i bejzbola, patriotizma i sporta", i metafore iz bejzbola česte su u ratnoj retorici (Kelner 2004: 370-1). Čini se da Don DeLilo prepoznaje rađanje takve retorike upravo na pomenutoj naslovnoj strani *Njujork Tajmsa*, koja suprotstavlja snagu „američkog tima" sovjetskoj nuklearnoj probi, u cilju održanja mita o američkoj superiornosti.

zuju apstraktni koncepti, nove perspektive koje „nisu nužno prisutne u izdvojenim slikama koje čine niz", baš kao u Ajzenštajnovom filmu.

Dakle, film, kao „glavni kulturni oblik dvadesetog veka" (Manovič 2015: 128), u DeLilovom romanu postaje osnovni oblik uprizoravanja ljudskog iskustva i mišljenja. Zanimljivo je pak da u DeLilovoj poetici možemo pratiti i promene u filmskim tendencijama, odnosno prelaz sa estetike modernih medija na estetiku novih medija. Lev Manovič objašnjava ovu promenu u koncipiranju filmskog narativa suprotstavljajući tehniku komponovanja tehnici montaže:

> [...] tamo gde su se stari mediji oslanjali na montažu novi mediji primenjuju logiku kontinuiteta. Filmski rez zamenjen je digitalnim preobražavanjem ili digitalnim kombinovanjem. Na sličan način trenutne promene prostora i vremena, koje odlikuju savremene kako književne tako i filmske narative, zamenjene su kontinualnim, neprekidnim narativom u prvom licu, koji pronalazimo u video-igrama i virtuelnoj stvarnosti. (Manovič 2015: 185)

U DeLilovoj poetici se ovaj prelaz najbolje očitava u razlici između romana *Podzemlje* i *Tačka Omega*. Dok pripovedački postupci u *Podzemlju* oponašaju tehnike montaže avangardnog filma, poput oštrog i ritmičnog smenjivanja kadrova, *Tačka Omega* je koncipirana po uzoru na nove tendencije u filmskoj umetnosti koje karakterišu „snažne antimontažne težnje" (Manovič 2015: 186), i to prvenstveno na tehniku kontinualnog narativa još jednog ruskog reditelja, Aleksandra Sokurova. Naime, kada režiser Džim Finli objašnjava Ričardu način na koji planira da snimi film o njegovom životu koristeći „jedan neprekidni kadar", on se poziva na tehnike koje Sokurov koristi u filmu „Ruska arka" (Russian Ark, 2002):

> Postoji jedan ruski film, igrani, *Ruska arka,* Aleksandra Sokurova. Jedan jedini dugačak kadar, oko hiljadu glumaca i statista, tri orkestra, istorija, fantazija, masovne scene, scene balova, i onda negde na jedan sat od početka filma neki konobar ispusti salvetu, i nema reza, rez je nemoguć, kamera leti niz hodnike i po uglovima. (*TO,* 28)

Kao i u scenama *Podzemlja* u kojima likovi tumače estetske strategije Ajzenštajnovog filma, tako i u ovom odlomku prepoznajemo elemente metafikcije, te izgleda da roman sam sebe komentariše. Naime, opisujući Sokurovljeve tehnike kontinualnog kadra, Džim Finli opisuje način na koji je koncipiran i sam roman *Tačka Omega*. Poput Sokurovljevog filma, koji je snimljen u muzeju Ermitaž s „tačke gledišta" nepoznatog pripovedača, koga ne upoznajemo do kraja filma, i DeLilov roman počinje i završava se u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku, gde pratimo priču pripovedača koji ostaje „anoniman". Podražavajući Sokurovljevu kameru koja „leti" hodnicima Ermitaža, i DeLilova „kamera" se zavlači u uglove Muzeja moderne umetnosti, razmatrajući značenje i značaj umetnosti u ljudskoj istoriji. Štaviše, i likovi u ovom romanu doživljavaju vreme kao neprekinuti kontinuitet, kao kada Džim kaže da:

> Nije bilo ni jutara ni popodneva. Dan je bio potpuno bez šavova, svaki dan, sve dok sunce ne bi počelo da se u luku spušta i bledi, a planine da izranjaju iz svojih silueta. Tada bismo seli i ćutke se prepustili posmatranju.
>
> (*TO,* 43)

Dani bez jutara i popodneva, „potpuno bez šavova", otelotvoruju pomenute antimontažne težnje u umetnosti novih tehnologija, evocirajući Sokurovljev neprekinuti kadar kao novi model predstavljanja stvarnosti i iskustva.

Konačno, s obzirom na DeLilovu „opsednutost" istorijom sasvim je očekivan i autorov izbor režisera i filmova u kojim pronalazi inspiraciju za izgrađivanje sopstvenih pripovedačkih postupaka i osmišljavanje kompozicije romana. Osim toga što kroz tehnike montaže i kontinualnog kadra uspeva da izrazi duh vremena i promenu u percepciji ljudskog iskustva koja je nastala sa razvojem digitalnih tehnologija, DeLilo kroz slike Ajzenštajnovog i Sokurovljevog filma ističe i važnost uprizoravanja prošlosti, odnosno neprestanog vraćanja istoriji kao prostoru akumuliranog iskustva. Poput Ajzenštajna, koji u „Krstarici Potemkin" razmatra logiku propagande i njenu ulogu u istoriji, i Sokurova, koji u „Ruskoj arci" insistira na čudnovatom saprisustvu prošlosti i sadašnjosti, i DeLilo se bavi istorijskim temama, koje prikazuje podražavajući diskurs filmske umetnosti. Prošlost pohodi kako junake *Podzemlja*, tako i svet *Tačke Omega*, u kom prošlost, ponajviše neuspeli rat u Iraku, „previše odjekuje" (*TO*, 27).[64] Konačno, poput Ajzenštajna i Sokurova, čiji su kadrovi često „pretrpani", prepuni ljudi, i DeLilo stavlja akcenat na istoriju kao kolektivno iskustvo, razmatrajući ulogu mase u istoriji, ali i savremeni trenutak kao „razdoblje gomila" (Le Bon 2007: 10). „Budućnost pripada masama" (*M*, 16) je još jedna tema koja se ponavlja iz romana u roman, a preko koje DeLilo, možda i nesvesno, anarhičnu logiku novih medija prepoznaje kao novu logiku društvenog uređenja.

Takve „filmične" prikaze masovnih scena koje razmatraju ulogu gomile u istoriji pronalazimo kako u *Podzemlju,* tako i u romanu *Mao II*, gde DeLilo osim izrazito vizuelnih

[64] Martin Pol Iv (Martin Paul Eve) u romanu *Tačka Omega* osim referenci na rat u Iraku pronalazi i „odjeke" Hladnog rata. On zapaža da je kći Ričarda Elstera „dete Hladnog rata" – iz mešovitog braka Amerikanca i Ruskinje, koji su, simbolično, razvedeni. Osim toga, Džim Finli opisuje deo pustinje u kom je Džesi nestala kao „zonu udara", što evocira nuklearne probe iz *Podzemlja* (Eve 2015: 575-592).

opisa gomila koristi i fotografije masovnih skupova, kojim fizički razdvaja poglavlja. Bejzbol utakmica na Polo Graundsu i Marš za građanska prava iz *Podzemlja,* kao i scena masovnog venčanja na stadionu Jenkija i Homeinijeva sahrana koju Brita i Karen gledaju na televiziji u romanu *Mao II*, „snimke iz vazduha koji prikazuju mesto ukopa okruženo gomilama" (*M*, 189), evociraju Ajzenštajnove prikaze masovnih skupova iz „Krstarice Potemkin". Kako Ketrin Morli zapaža, takve scene u DeLilovim romanima ispituju odnos mase i pojedinca u istoriji (Morley 2006: 25), što je dodatno naglašeno podražavanjem Ajzenštajnovih montažnih strategija, odnosno ritmičnim smenjivanjem opšteg i krupnog plana. Zanimljivo je da važnost mase u istoriji ističe i sama slika „Trijumf smrti" Pitera Brojgela, koja istrgnuta iz časopisa *Lajf* pada na Edgara Huvera. I ova slika predstavlja jedan „masovni skup", mnoštvo različitih narativa prikazanih iz „opšteg plana", kao u masovnim scenama Ajzenštajnovog filma. Takve slike i kadrovi, koje DeLilo vešto inkorporira u svet svojih romana, doprinose celokupnom utisku da istorija predstavlja zajedničko, zbirno iskustvo koje se sažima i sjedinjuje u medijskim prikazima.

U krupnom planu

Poput mnogih savremenih pisaca, DeLilo iz jezika filma preuzima i perspektivu „kino-oka", tako da je u njegovim romanima naracija često posredovana okom kamere. Međutim, takvu perspektivu u poetici Dona DeLila nije lako definisati. S jedne strane, oko kamere podseća na objektivnog pripovedača pošto je nalik na „muvu na zidu", te ne ulazi u misli likova, već predstavlja događaje onako kako se odvijaju. Međutim, iza kamere uvek stoji neko, Vertovljev „čovek sa filmskom kamerom" koji snima događaje i određuje šta ulazi u kadar, a šta će biti izostavljeno, tako da u tom smislu podseća na filmskog režisera ili samog autora romana. Iz toga sledi da kamera u svetu DeLilovih romana koji koriste ovu tehniku

samo posreduje u procesu pripovedanja, predstavljajući događaje onako kako se odvijaju pred njom. Najzad, uvek postoji i zamišljena publika, neko ko događaje posmatra dok se emituju na ekranu. Pa ipak, svet je drugačiji kada prođe kroz oko kamere, objektiv menja i doteruje stvarnost, koja se „nameš-ta" već na samo podizanje ovog uređaja.[65] Snimljeni događaj dobija na važnosti pošto zbog ograničenosti kadra kamera može da snimi samo jedan deo „stvarnosti", dok nezabeleženi materijal neizbežno pada u zaborav.

Delovi romana *Podzemlje* koji posebno istražuju ulogu kamere u prikazu stvarnosti i istorije jesu scene u kojima se prikazuje snimak žrtve Teksaskog ubice s autoputa, koji se neprestano ponavlja u romanu, kao u petlji. Ovaj amaterski video-snimak, koji je napravila dvanaestogodišnja devojčica koju u medijima zovu „Video dete", prikazuje četrdesetogodišnjeg čoveka kako vozi automobil i trenutak kada ga iznenada pogađa hitac serijskog ubice koji sredinom osamdesetih i početkom devedesetih godina nasumično ubija usamljene vozače na autoputu. Zanimljivo je da za Džona Duvala ovaj snimak predstavlja „jezivi pandan" Zapruderovom video-snimku (Duvall 2002: 50), i on poredi devojčicu koja je snimila ubistvo nepoznatog čoveka na teksaskom autoputu sa Abrahamom Zapruderom, koji je slučajno zabeležio atentat na Džona Kenedija u Dalasu amaterskom kamerom.

U romanu je, međutim, i sam trenutak u kom devojčica snima ubistvo porodičnim kamkorderom prikazan u formi koja oponaša amaterski snimak koji izostavlja najvažnije informacije, poput lica serijskog ubice Ričarda Gilkija. DeLilo u ovoj sceni istražuje prirodu snimka, „svest" video-zapisa (*PZ*, 160) na nekoliko nivoa: odnos između kamere i snimatelja, samu prirodu video-zapisa, vezu između kamere i sve-

[65] Kako Benjamin zapaža: „Priroda koja se obraća aparatu drugačija je od one koja govori oku; drugačija je najpre po tome što se na mestu prostora prožetog čovekovom svešću javlja nesvesno prožet prostor." (Benjamin 2011a: 169).

ta koji se snima, snimljeni materijal kao nadstvarnost, moć snimka da inspiriše na ponavljanje i oponašanje zločina, kao i proces oživotvorenja, obistinjavanja stvarnosti kroz snimak.

Kada je u pitanju odnos kamere i snimljenog materijala, zanimljivo je da se u romanu stavlja akcenat na „volju" samog uređaja, pa *Podzemlje* odaje utisak da snimatelj ne upravlja kamerom, već da kamera upravlja njim. Devojčica koja snima zločin nije „ni žrtva ni izvršilac zločina, već samo sredstvo kojim je [zločin] zabeležen", nju kamera „uteruje u priču" (*Ibid*., 159, 161). Drugim rečima, kamera nije instrument u rukama snimatelja, već preuzima kontrolu nad događajima u ovom delu romana, dok devojčica jednostavno „gleda ono što i vi gledate, nepripremljena" (*Ibid*., 162).

I ovaj deo romana obiluje referencama na Bodrijarove teorije o nadstvarnosti i „kozmetičkoj" prirodi medijskih prikaza, posebno u rečenici: „Svet vreba u oku kamere, unapred uokviren, iščekuje dečaka ili devojčicu koji će doći i uzeti tu spravu, naučiti da rukuje njome [...]" (*PZ,* 160). Kroz pripovedačev „vojsover", roman na ovaj način implicira da je, nasuprot uvreženom shvatanju, čovek zapravo instrument medija koji prevazilaze njegovu moć razumevanja, kao i da aparat ima direktan kontakt sa onim što Benjamin naziva „optičko nesvesno" (2011a: 169). Porodični snimak kao da dobija sopstveni „život" i „tok misli", on „daje stvarima oblik i sudbinu" (*PZ,* 161). Prema tome, iz ove scene bismo mogli da zaključimo da kroz oko kamere dobijamo „unapred uokvirenu" sliku stvarnosti bez ikakve mogućnosti da promenimo tok događaja, jer „kad traka počne da se obrće, može da se završi samo na jedan način. Tako nalaže kontekst." (*Ibid.,* 163) – čovek, kako smo videli u ranijim primerima, gubi kontrolu nad događajima koji neizbežno hrle ka smrtnom ishodu. Drugim rečima, mediji oblikuju svet DeLilovog *Podzemlja,* menjaju ga i iznova stvaraju, dok su likovi uglavnom pasivni posmatrači.[66]

[66] U DeLilovim romanima ćemo pak pronaći i likove koji preispituju medijske sadržaje, te pružaju otpor kulturi hegemonije.

Poput slučajnog snimka ubistva na autoputu, i Zapruderov snimak, koji se ponavlja u romanima *Vaga* i *Podzemlje,* odlikuju slične karakteristike, i to najpre odsustvo lika ubice. Paralelu možemo povući i između Zapruderovog filma i snimka Osvaldovog ubistva, koji u romanu *Vaga* predstavljaju primere dokumentarne građe i dokaze istine. Besomučno puštanje ovih snimaka, koje se nastavlja i u DeLilovom *Podzemlju*, kao da ima cilj da ukaže na nepouzdanost i ograničenost činjenica, pošto kamera nužno snima samo jedan izdvojeni deo stvarnosti dok sve ostalo ostaje nezabeleženo. Dok u nedelju uveče gleda snimak Osvaldovog ubistva koji se ponavlja u petlji, Beril Parmenter razmišlja kako:

> Kamera ne hvata ceo događaj. Kao da nedostaju neki kadrovi, izgubljeni nivoi informacija. Samo ubistvo je kratko i jednostavno, ali ipak prevelik zalogaj, prenapregnuto nekom nametljivom energijom. Svako novo puštanje otkriva neki detalj. (*L,* 446)

Kako Suzan Sontag podseća, „stvarnost koju kamera prikazuje uvek mora da skriva više nego što otkriva" (Sontag 2009: 30), pa je u društvu medija sadržaj izostavljen iz snimka neizbežno izostavljen iz istorije – „izgubljeni nivoi informacija" o kojima Beril govori u *Vagi* odlaze u nepovrat. Ovde između ostalog možemo prepoznati i aluziju na Rolana Barta, koji zapaža da pravougaonik ekrana „iseca" stvarnost: „sve što ga okružuje prognano je u ništavilo, ostalo je neimenovano, a sve što je primljeno unutar njegovog polja unapređeno je u suštinu" (Barta citira Manovič 2015: 146). U romanima Dona DeLila pak upravo takvi (nepostojeći) podaci „prognani u ništavilo" imaju posebnu vrednost. Odsustvo informacija, odnosno izostavljeni sadržaj predstavlja prostor imaginacije, koja potencijalno može da spasi istoriju od zaborava, što je ujedno i jedan od ciljeva samog autora i njegovih romana. S druge strane,

video-snimak se može beskonačno premotavati i proučavati, i na taj način otkrivamo nove nivoe informacija i značenja koji nisu odmah uočljivi, baš kao u svetu DeLilovih romana u kojima ponavljanje scena donosi nove perspektive i uvide.

Konačno, i sami likovi u DeLilovim romanima često se poistovećuju sa okom kamere, ili bar posmatraju svet kao da se odvija na ekranu. Mediji u jednom trenutku postaju „deo ljudske prirode, nastavak našeg prirodnog vida" (Manovič 2015: 217), što autor posebno razmatra u svojim delima. U *Podzemlju,* na primer, medijska vizura postaje osnovni oblik promišljanja stvarnosti, što se ogleda i u metaforama koje likovi koriste kako bi opisali svoje iskustvo.[67]

Inicijalno čuđenje i „strahopoštovanje" prema modernim tehnologijama, dakle, postepeno nestaje, te ljudi počinju da usvajaju medijske vizure kao sopstvene. Takav prelaz ćemo u DeLilovoj poetici najjasnije uočiti ako razmotrimo dve scene u romanima *Beli šum* i *Podzemlje*, koje se upravo bave medijski posredovanom perspektivom u savremenom društvu. Naime, u romanu *Beli šum* Džek Gledni gleda Babet na televiziji sa mešavinom zbunjenosti, čuđenja i nelagodnosti:

> Lice na ekranu je bilo Babetino [...] Savladao me je neki čudan osećaj, osećaj psihičke dezorijentisanosti. To je bez sumnje bila ona, njeno lice, kosa, način na koji dvaput ili triput brzo trepne [...] lice u crno-beloj tehnici [...] To i jeste i nije bila ona. (*WN*, 104)

Efekat očuđenja koji televizijski ekran proizvodi kod Glednija, koji gotovo da nije u stanju da prepozna svoju suprugu, odnosno njen medijski posredovani lik, gotovo da iščezava u

[67] Na primer, Nik Šej se priseća dana utakmice kao „dana koji je u izbledelom *filmu* sećanja postao crno-beo." (*Podzemlje*, 137; kurziv A. V.).

romanu *Podzemlje*, u kom junaci počinju unapred da posmatraju stvarnost kao da se odigrava na ekranu. Čitajući *Podzemlje* stičemo utisak da likovi još u mislima imaju Bodrijarovu „virtuelnu kameru", te da zbog toga događaje posmatraju kao da se odigravaju na ekranu i kada to zapravo nije slučaj. U sceni *Podzemlja* u kojoj Nik Šej posmatra slikarku Klaru Saks dok daje intervju, on unapred zamišlja kako će ona izgledati na televiziji:

> Mogao sam da je zamislim na televiziji u Francuskoj, pretvorenu u elektronske talase. Mogao sam da joj čujem glas kako iza jednoličnog tona prevoda dopire kao izdaleka. Video sam ljude kako je gledaju u svakom deliću zemlje, zbunjeni u tami, mogao sam da joj vidim lice na ravnom ekranu koji treperi po rubovima, njene oči kao dva izbledela meseca, pola miliona Klara koje lebde kroz noć. (*PZ*, 81)

Čitalac na ovaj način dobija sliku književnog lika posredovanu medijskim prikazom, odnosno prizor koji će se tek u budućnosti pojaviti na televiziji, pri emitovanju intervjua. Sliku koju vidi pred sobom Nik unapred obrađuje, tako da ona u izvesnom smislu transcendira ljudski oblik i pretvara se u elektronske talase. Klarin glas je prigušen, kao da dopire iz drugog sveta koji je zapravo sekundaran u odnosu na svet medijskog simulakruma. Na ovaj način i sami čitaoci zamišljaju oblič-je koje će Klara poprimiti u hiljadama domova širom zemlje, njen lik je umnožen na „pola miliona Klara" koje će oživeti tek u kontaktu sa televizijskim gledaocima.

Kroz romane Dona DeLila, dakle, možemo pratiti postepeno iščezavanje neposrednosti gledanja, momenat kada medijska slika počinje da prethodi svakoj percepciji, kao deo prirodnog vida. Tako i u romanu *Mao II* Skot, Bilov asistent, objašnjava da smo „naučili da posmatramo sebe kao iz svemi-

ra, kao sa satelitskih kamera, sve vreme" (89). Pošto zamišljeni medijski prizor prethodi stvarnoj slici, ono što zaista vidimo jeste višestruko udaljena, umnožena, medijski posredovana slika stvarnosti.

I u *Vagi se* Osvaldov lik „umnožava" posredstvom medijskih slika: izveštaja u novinama, vesti na televiziji, starih fotografija i video-snimaka. Štaviše, Osvald se doima kao „čist produkt medija" (Nicol 2009: 196), odnosno njegov lik se formira kroz medijske prikaze do te mere da on sam sebe počinje da doživljava kao proizvod medija (Knight 2008: 32). Osvald u romanu često ima osećaj da je usred sopstvenog filma, tako da u sceni u kojoj ga pogađa hitac Džeka Rubija oseća kao da je u stanju da posmatra i sopstvenu smrt na televiziji: „Video je kako ga pogađa hitac kao kroz objektiv kamere. Gledao je televiziju osećajući bol" (*L,* 439). U DeLilovom romanu Osvald ima čudnovati osećaj da može da posmatra sebe kako umire preko televizije, kao da je „podeljen na dva dela – telo na umoru i posmatrača tog bola" (Green 2008: 106-107). Snimak se zatim umnožava na kraju romana dok ga drugi likovi premotavaju i gledaju sve dok šok ne postane „mehanički" (*L,* 447).

Osvald, međutim, ne posmatra samo sebe kao kroz oko kamere, već i svoje okruženje i druge likove, zamišljajući kako će budući događaji biti zabeleženi u medijima. Dok sedi u spremištu knjiga i posmatra Kenedijevu delegaciju, on razmišlja:

> Predsednik je imao kestenjastu kosu a prva dama je blistala u ružičastom kostimu i malom okruglom šeširu. Liju je bilo drago što tako dobro izgleda. Zbog nje same. Zbog fotoaparata. Zbog slika koje će zauvek ostati zabeležene. (*L*, 395)

Na ovaj način Osvald unapred zamišlja način na koji će događaj ostati upamćen u istoriji, scena već izgleda „istorijski" iako se još nije dogodila. Autor nam na ovom mestu predsta-

vlja novu „gramatiku viđenja“ (Sontag 2009: 13) specifičnu za svet medijske kulture, jedan posve čudesan način posmatranja sveta kroz „virtuelnu kameru“, ili u ovom slučaju objektiv, koji u medijskom društvu ukida neposrednost gledanja. Još je, međutim, zanimljivije što medijske perspektive, osim budućih događaja, posreduju i prošla iskustva, te u „filmu sećanja“ svi događaji bivaju uokvireni pravougaonikom ekrana.

Crno-bela sećanja

Videli smo da je u DeLilovom romanesknom svetu prostor prošlosti, sadašnjosti i budućnosti posredovan medijskim prizorima. Čini se, međutim, da autora posebno zanima način na koji medijske slike postaju deo kolektivnog sećanja i istorije. Kako Daglas Kelner navodi, mediji predstavljaju „dominantnu silu socijalizacije“ (2004: 28), tako da svaki događaj koji prenesu istog trena postaje deo zajedničkog iskustva. Tako i u svetu DeLilovih romana mediji predstavljaju kako centar okupljanja i umrežavanja, tako i osnovni oblik organizacije iskustva, sećanja i istorije.

U tom smislu najpre možemo govoriti o doslovnom grupisanju DeLilovih junaka oko samih medijskih uređaja: dok se u *Belom šumu* junaci okupljaju oko televizora, u romanu *Podzemlje* Ras Hodžis ističe značaj radija, ali i gramofona:

> Ras bi voleo da veruje da su oni još okupljeni na neki prepoznatljiv način, da su svi kao jedan pored radio-aparata, povezani starim vezama i sponama i bliskošću. [...] Kako se samo njegova porodica okupljala oko gramofona i slušala velike opere [...] Sećanja na to blede, pa se opet vraćaju. (36)

Junaci DeLilovih romana povezani su čudesnim „vezama i sponama i bliskošću“ upravo posredstvom medija, čiji razvoj od gramofona do radija, a potom i ličnog računara, menja i

sam doživljaj stvarnosti dok likovi postepeno usvajaju logiku novih medija. Tako sa razvojem računarskih tehnologija, okupljanje prestaje da se vrši „na neki prepoznatljiv način" o kom Ras Hodžis razmišlja, te prelazi u virtuelni prostor interneta.

U „umreženom društvu" *Podzemlja*, dakle, internet predstavlja novi prostor okupljanja, ali i objedinjavanja svesti DeLilovih junaka. Teorija o tome da „[d]anas sve postoji zato da bi završilo na fotografiji" (Sontag 2009: 31) u *Podzemlju* biva unapređena u ideju da danas sve postoji da bi završilo na internetu, te na kraju romana većina likova i doslovno „završava" upravo u sajber prostoru, u ulozi „posetilaca", ili u okviru samog sadržaja. Internet, međutim, nije samo mesto „okupljanja" DeLilovih junaka i umrežavanja njihovih priča – ovde se prelama čitav niz različitih svesti, uključujući „svest" samog autora i čitaoca.

Naime, za Džona Duvala internet je još jedan pripovedač u romanu, a njegova tačka gledišta približna je perspektivi sveznajućeg pripovedača (Duvall 2002: 68). Duval je primetio da pripovedanje u prvom licu prerasta u „sveznanje" pripovedanja u trećem licu onog trena kada čitalac pristupa internet adresi. Međutim, uvek postoji neko ko pretražuje internet, tako da se ovo sveznanje prelama kroz Nika, „koji gleda u ekran umesto nas" (*Ibid.).* Konačno, Duval i u samoj internet adresi, *http://blk.www/dd.com/miraculum*, prepoznaje elemente metafikcije (u inicijalima D.D.), ali i u virtuelnom prostoru u kom se sajt nalazi.

Duvalovu jednačinu pak možemo proširiti još jednom analogijom – ako autora romana poredimo sa tvorcem stranice na internetu, tako i čitaoca slobodno možemo uporediti sa Nikovim sinom Džefom, „skrivenim posmatračem" koji „posećuje sajtove ali ne ostavlja postove" (*PZ*, 816). Tako i čitalac pokušava da dođe do skrivenih informacija i protumači tekst sa kojim se susreće. Kako Nik zapaža, internet je istovremeno i čudesan i pravo čudo, pošto su tu „svi istovremeno prisutni svugde, a među njima i on, neopažen." (*Ibid.).* Autorova

opčinjenost kulturom medija možda je najeksplicitnije izražena u ovom delu romana, pošto je internet zaista čudesan ako ga posmatramo kao kolaž od bezbroj različitih tačaka gledišta gde sve postaje dostupno i beskrajno povezivo.

„Veze i spone" koje omogućavaju moderne i nove medijske tehnologije imaju važnu ulogu kako u kompoziciji romana, tako i na planu sadržaja, te DeLilo u svojim delima posebno razmatra ulogu medija u kreiranju prostora zajedničkog iskustva i sećanja. Naime, u *Podzemlju* autor često povezuje (naizgled) nasumične likove putem medija kako bi, između ostalog, stvorio iluziju da smo svi deo jedne iste Istorije. Prisetimo se na trenutak četvrtog poglavlja ovog romana, „Cocksucker Blues",[68] u kom umetnica Klara Saks iznosi svoja zapažanja o tri različite filmske projekcije kojima prisustvuje u leto 1974. godine. Dok gleda izmišljeni Ajzenštajnov film „Unterwelt", Klara oseća kako se „kroz gledalište širi talas razumevanja, kako se prenosi iz jednog reda u drugi posredstvom one nedokučive telemetrije mase. Koja možda i nije tako nedokučiva." (*PZ,* 452). Uzbuđenje zbog iznenadnog osećaja bliskosti i „nedokučive" povezanosti sa ostalim gledaocima Klara deli sa prijateljem Džekom Maršalom, koji u muzičkoj pratnji Ajzenštajnovog filma prepoznaje jednu melodiju:

> „To je ono nešto sa tri narandže, kako li se već zove. Čula si to hiljadu puta."

[68] Poglavlje nosi naziv kontroverznog dokumentarnog filma Roberta Frenka (Robert Frank, Cocksucker Blues, 1972) o turneji Rolingstonsa, koji prikazuje ideologiju kontrakulture Amerike sedamdesetih godina, te predstavlja neku vrstu okvira za ostale projekcije unutar poglavlja: Zapruderov film koji se u okviru umetničke instalacije pušta u petlji na različitim ekranima, i Ajzenštajnov fiktivni „Unterwelt". Prizori Frenkovog filma, koji dekonstruiše muzičku turneju, predstavljajući dešavanja iza scene – od nekontrolisanog uzimanja narkotika do seksualnih odnosa „na granici silovanja" (Duvall 2002: 49), ponavljaju se kroz DeLilov roman, posebno u scenama iz njujorškog Bronksa.

> „Jesam, dabome. Ali zašto sam ga čula hiljadu puta?“
>
> „Zato što je to bila muzika za špicu jedne stare radio-emisije. Čije vam je emitovanje obezbedio sapun 'lava'. Sećaš se sapuna 'lava'? [...] Sa-pun-la-va. Sa-pun-la-va“ (450).

U društvu u kom medijski doživljaj prethodi stvarnosti, i sećanje na melodiju iz opere „Zaljubljen u tri narandže“ Sergeja Prokofjeva, posredovano je „špicom jedne stare radio emisije“, koju je Klara, poput ostalih ljudi u sali „čula hiljadu puta“. Kroz beskonačno ponavljanje, reklama za sapun 'lava' koju ova melodija automatski priziva u sećanje s jedne strane banalizuje, odnosno poništava „auru“ opere Sergeja Prokofjeva, dok istovremeno „pojačava“ njenu melodiju, urezujući je u pamćenje. Reklama stoga povezuje ljude u publici, čije su misli u tom trenutku „zaokupljene sećanjem na radio-emisiju, misli svih onih koji su imali dovoljno godina“ (450). Gledaoci postaju Le Bonova „zbirna duša“ (2007: 17), te u isti mah čitava sala čudesno biva preplavljena istim osećajem nostalgije. Svet DeLilovog *Podzemlja,* dakle, iznenada objedinjuje nerazumljiva sila koja umrežava njihovu svest i podsvest, i omogućava im da dožive zajedništvo sa drugima.

Takvi trenuci čudesnog povezivanja posredstvom medija ponavljaju se kroz ceo roman, u kom zapravo možemo pratiti i proces putem kog sadržaji iz medija, poput špice za radio-emisiju, prodiru u kolektivnu svest DeLilovih junaka, te ih se junaci prisećaju jasnije nego samih događaja. U medijima svaka informacija dobija poseban značaj – izdvajajući događaj iz mase ostalih dešavanja mediji menjaju njegovu prirodu, tako da on iznenada dobija na važnosti.

Štaviše, junaci već i sami imaju svest o tome koji događaji imaju potencijalnu moć da se pojave u medijima i utisnu u kolektivno sećanje, te su u stanju da ih unapred zamišljaju kao vesti, ili da ih se kasnije prisećaju kroz medijske slike.

Tako Edgar vest o sovjetskoj nuklearnoj probi poredi sa vešću o napadu na Perl Harbur:

> Da, Edgar urezuje sebi u svest taj datum. Pomišlja na Perl Harbur, pre nepunih deset godina, on je i tog dana bio u Njujorku, i činilo se da vest treperi u vazduhu, kao da je sve osvetljeno blicem fotoaparata, obični predmeti izgledali su vrelo i napregnuto. (*PZ*, 24)

Dakle, događaji o kojima Edgar razmišlja kroz medijske slike doimaju se kao vesti još u trenutku dok se dešavaju. Poput Perl Harbura, i vest o sovjetskoj nuklearnoj probi ima „treperavu" moć, i Edgar unapred razmišlja o tome kako će njegovi „saveznici jedan za drugim primati vest o sovjetskoj bombi" (*Ibid*., 30). Takvi događaji nose veliki „istorijski" naboj, izgledaju „vrelo i napregnuto", dok im zamišljeni „blic fotoaparata" daje auru posebnosti. Dok Edgar razmišlja o istorijskom potencijalu informacije o sovjetskoj bombi, ova vest se „naseljava" u njegovoj svesti i počinje da ga „opseda, fizički ga menja" (*Ibid*., 24).

Kada nuklearna proba kao potencijalna vest dobije i medijsku potvrdu u vidu naslovne stranice *Njujork tajmsa*, ona ulazi i u „imaginaciju čitavog naroda", poput Tomsonovog houmrana koji ostaje upamćen kao „Udarac koji je odjeknuo širom sveta". Takvi događaji koji su intenzivirani medijskim slikama potom postaju važne referentne tačke u životu DeLilovih likova, koji nastavljaju da ih se sećaju, razmišljajući o tome gde su bili u važnim „istorijskim" trenucima. Zapravo, „Gde ste bili kada se to dogodilo?" često je pitanje koje DeLilovi junaci postavljaju jedni drugima iz romana u roman, misleći na važne događaje u istoriji, poput Kenedijevog ubistva i smrti Džejmsa Dina, istorijske utakmice Džajantsa i Dodžersa, 11. septembra, koji su „pojačani" medijskim slikama i izveštaji-

ma.[69] U kulturi informacija, dakle, prostor istorije i sećanja mapiraju medijske slike, kroz odabir i plasiranje najvažnijih događaja koji na ovaj način ulaze u istoriju.

Konačno, zanimljivo je da u svetu DeLilovih romana mediji imaju sposobnost da događaj pretvore u proživljeno iskustvo, on u medijima dobija posebnu moć da navede likove da poveruju da su mu prisustvovali, „jer kako su inače mogli da sve to osećaju na svojoj koži" (*PZ,* 97). Tako i u romanu *Padač* trauma terorističkog napada, mračnog parnjaka bejzbol utakmice iz *Podzemlja,* posredstvom medija koji intenziviraju događaj postaje iskustvo koje se podvlači „negde pod kožu" (*P*, 119) i počinje da se doživljava kao proživljeno iskustvo, neka vrsta kolektivne traume.[70]

DeLilovi romani, međutim, katkad odišu sumnjom u istinitost sadržaja koji putem medija dospeva u sećanje i zvaničnu istoriju. Mediji, koji naizgled imaju zadatak da događaje predstave „onako kako su se dogodili", što je, uostalom, nedostižni ideal istoriografije, u romanima Dona DeLila pre se doimaju kao fikcija, uprkos njihovoj dokumentarnoj vrednosti. Zapravo, čini se da upravo isticanje dokumentarnog karaktera „stvari"[71] modernih tehnologija navodi autora da preispita njihov odnos prema stvarnosti. Naglašavajući nemogućnost

[69] Kako primećuje Fredrik Džejmson, atentat na Kenedija je bio prelomni događaj u modernoj američkoj istoriji dobrim delom i zbog toga što je predstavljao jedinstven zajednički, medijski posredovani, doživljaj (Jameson 1991: 355).

[70] DeLilo o tome govori još u eseju „U ruševinama budućnosti": „U toku narednih 50 godina, ljudi koji se nisu zadesili u blizini mesta napada tvrdiće da su bili tamo. Vremenom će neki od njih u to i poverovati. Drugi će tvrditi da su izgubili prijatelje ili rođake, iako to nije bio slučaj." (DeLillo, In the Ruins of the Future, 2001).

[71] Lev Manovič koristi reč „stvar" umesto izraza „proizvod" ili „delo", kako bi opisao opšte principe svih vrsta medija, uključujući internet. (Manovič 2015: 55).

predstavljanja celokupne istine o prošlim događajima u medijima (setimo se, pravougaonik ekrana nužno „iseca" stvarnost i izostavlja informacije), autor ističe vremenska i prostorna ograničenja tehnologije, a time i probleme sa kojima se suočava svaki istoričar koji nastoji da prikaže prošlost onako kako se dogodila.

Ideju o nameštenoj stvarnosti koju mediji na sumnjiv način „krijumčare" u istoriju i kolektivnu imaginaciju DeLilo najpre istražuje u scenama koje se bave fotografijom, u kojoj autor, čini se, prepoznaje najveću moć prizivanja i kreiranja zajedničkog sećanja kao prostora istorije. Odnos fotografije, sećanja i istorije predstavlja važnu temu u DeLilovom stvaralaštvu, posebno u romanima *Vaga* i *Mao II*, koji se fotografijom bave na različite načine: od preispitivanja statusa fotografije kao materijalnog dokaza prošlosti, preko nove „gramatike gledanja" koju fotografija proizvodi u modernom svetu, do intenziviranja i rekreiranja sećanja i istorije, što fotografija kao „*memento mori*" (Sontag 2009: 23) omogućava.

Tako fotografija u svet romana *Vaga,* u kom su likovi gotovo opsednuti materijalnim dokazima istine, ulazi kao dokaz prošlosti, „onog što je postojalo" (Bart 2011: 77). U ranije navedenim primerima smo, međutim, mogli videti da se u *Vagi* zapravo pojavljuje sumnja u odnos fotografije i istine, te da prošlost izgleda drugačije na svakoj fotografiji, poput Osvaldove boje očiju i visine. Sumnju u istinitost fotografije dodatno produbljuje i pojavljivanje foto-montaže, kada fotografija sve više počinje da se doima kao fikcija. Suočen sa obiljem dokaza o sopstvenoj ulozi u atentatu, Osvald nakon hapšenja tvrdi da:

> On nije taj čovek na fotografiji koju su pronašli u garaži Rut Pejn – čovek sa puškom, pištoljem i levičarskim časopisima. Fotografija je očigledno nameštena. Uzeli su njegovu glavu i nalepili je na tuđe telo. (*L*, 415)

Da podsetimo, odlomak evocira scenu romana u kojoj Osvald pozira sa oružjem i časopisima *Militant i Vorker*, kada njegov osmeh posredstvom fotografije „putuje ponesen svetlošću i vremenom u okvir zvaničnog sećanja" (*L*, 279). Međutim, na kraju *Vage* se pojavljuje sumnja u „dokaze" Osvaldove krivice, odnosno u sadržaj koji je, dodatno pojačan naslovnom stranicom časopisa *Lajf*, ušao u „okvir zvaničnog sećanja" kao slika koja simbolizuje atentat. Mogućnost „nameštanja" fotografije, foto-montaže, otvara prostor za sumnju, te autor na ovaj način dovodi u pitanje i temelje na kojima je delo koncipirano.

I roman Mao *II*, kao neka vrsta romana-fotografije,[72] ispituje medijske slike kao problematičan, ali ujedno i osnovni način uprizoravanja prošlosti i iskustva – od porodične istorije do Istorije. Na samom početku romana, u sceni grupnog venčanja, „mnogo sveta na tribinama fotografiše događaj [...] čitave porodice grozničavo škljocaju, u pokušaju da formiraju neki odgovor ili organizuju pamćenje", oni su istovremeno „ovde ali i onde, već u albumima i projektorima" (*M*, 6, 10). U očiglednoj aluziji na Benjamina, DeLilo prikazuje „vreme kad su se počeli puniti fotoalbumi [...] uvezani u kožu, sa odvratnim metalnim okovom i zlatasto obrubljenim, prst debelim listovima", odnosno vreme „kad se doživljaj promeće u 'fotografski plen'" (2011a: 172, 180). U sceni „grozničavog škljocanja", dakle, prepoznajemo želju da se prošli trenutak zarobi, da se prošlost „uokviri", odnosno savlada i zaposedne fotografskim albumom.

[72] Na ovaj zaključak upućuje pregršt opisa i referenci na fotografije poznatih ličnosti, kao što su Mao Cedung, Homeini, Gorbačov, Merlin Monro i Endi Vorhol, ali i samih fotografija važnih događaja koje predstavljaju neku vrstu najave svakog narednog poglavlja. Osim toga, i sama priroda fotografije jedna je od osnovnih tema romana, ali i razgovora DeLilovih junaka.

Kasnije u romanu fotografkinja Brita Nilson, koja neumorno fotografiše pisce, objašnjava kako je fotografija za nju „oblik znanja i sećanja" kada kaže: „Ja samo pravim zapisnik. Popis vrste, kako je rekao jedan pisac" (*M*, 25-26). Aludirajući možda na Suzan Sontag, za koju „sakupljati fotografije znači sakupljati svet" (Sontag 2009: 13), Brita na ovaj način ističe vrednost fotografije kao dokumenta o prošlosti, svedočanstva o prošlim vremenima. Međutim, ako se prisetimo njenog razgovora sa Bilom Grejom, „predmetom" njene fotografije, koji govori o tome da oni zajednički stvaraju, odnosno izmišljaju „neku vrstu sentimentalne prošlosti za buduće decenije" (*M*, 42), postaje jasno da ova scena odiše sumnjom u istinitost sadržaja koji odlazi u istoriju. To je posebno naglašeno Bilovim doživljajem samog procesa fotografisanja, prilikom kog se pita: „Da li me dok radiš izmišljaš? Da li ja to sam sebe podražavam?" (*M*, 43). U Bilovim pitanjima prepoznajemo zapažanja Rolana Barta, za koga je priroda fotografije uvek zasnovana na pozi: „ja (pred objektivom) ne prestajem da podražavam sebe [...] imam utisak da se lažno predstavljam" (Bart 2011: 19),[73] a koja se opet nadovezuju na Benjaminovu definiciju poze „čija je ukočenost odavala nemoć te generacije suočene s tehnološkim napretkom" (Benjamin 2011a: 175). Govoreći o „izmišljanju", „podražavanju" i lažnom predstavljanju, Bil u fotografskom uprizoravanju stvarnosti, dakle, prepoznaje elemente fikcije, koja se poput fotografije zasniva na ponovnom izmišljanju stvarnosti.

Brita, međutim, uočava još jedan paradoks fotografije, kao i medijskih prikaza uopšte, kada kaže:

---

[73] Govoreći potom o fotografisanju kao „bdenju" i poziranju kao „morbidnoj stvari", Bil ponovo aludira na Barta, za koga je fotografisanje „prilično strašna stvar", „jedno mikroiskustvo smrti", trenutak kada postaje „sablast" (Bart 2011: 16, 19-20), ali i na Benjamina, za koga fotografisanje „osciluje između egzekucije i predstave, prestone dvorane i dvorane za mučenje" (Benjamin 2011a: 173).

> Nemojte zaboraviti, onog trena kad se pojavi vaša slika, svi će očekivati da izgledate upravo kao na njoj. I ako negde nekoga sretnete, taj će apsolutno dovesti u pitanje vaše pravo da izgledate drugačije nego na slici. (*M,* 43)

U izvrnutoj logici kulture medija, prema kojoj subjekt mora ličiti na fotografiju, fotografija kao istorijski artefakt postaje vrednija od stvarnosti, što opet priziva u sećanje Bodrijarovu teoriju simulakruma i „nadstvarnosti". Tako i u romanu *Vaga* u trenutku Kenedijevog dolaska u Dalas ljudi zapažaju kako on „liči na sebe, na fotografije" (*L,* 392). Zanimljivo je da Kenedijeva, kako vidimo, nameštena slika (jer blic fotoaparata menja i namešta stvarnost) potom postaje „predmet hiljadu žudnji", on „ulazi u snove i fantazije", i Marina, Osvaldova supruga, pita se „koliko još žena ima vizije i snove o Predsedniku" (*L,* 324). Poput „doterane", „pojačane" slike Kenedija, jasno je da će i Bilova fotografija kroz intervenciju objektiva postati „stvarnija od stvarnosti", te da će obasjana svetlošću blica prodreti u imaginaciju naroda i postati merilo istine.

Osim toga, čini se da ova dva romana u „narativu" fotografije, kao i svakom drugom, prepoznaju skrivenu ideologiju (zaveru, tajni plan) „autora", koji iznova kreira stvarnost. To je posebno naglašeno u romanu *Mao II,* koji sa analize svadbene fotografije kao oblika organizacije porodičnog pamćenja, ubrzo prelazi na političku fotografiju kao jedan od najdelotvornijih načina formiranja nacionalnog pamćenja. *Mao II*, dakle, posebno razmatra moć slike u modernim društvenim uređenjima, koja su u svetu DeLilovih romana uvek otvoreno ili prikriveno totalitarna.[74] Fotografija u takvom društvu poprima gotovo religiozni oblik – kako objašnjava Gistav Le Bon, snažna, upečatljiva slika „ispunjava i obuzima duh" gomila, osta-

[74] U romanu *Tačka Omega* Ričard Elster kaže: „Svaka vlada je kriminalno udruženje." (39).

vljajući snažan uticaj na njihovu maštu (2007: 42). Prizivajući opet u sećanje Ajzenštajnovu „Krstaricu Potemkin", DeLilo i u ovom romanu razmatra način na koji ideologija putem slika prodire u imaginaciju gomila. Medijska kultura omogućava manipulaciju posredstvom slike, koja se snažno urezuje u pamćenje, te izaziva neku vrstu „operacionog uslovljavanja" kod publike (Breton 2000: 161). Džordž Hadad objašnjava ovaj fenomen kroz ilustraciju načina na koji je Mao Cedung vladao Kinom revnosno pothranjujući sopstveni kult:

> Siromašni ljudi, mladi ljudi, svašta se na njima može ispisati. Tako je govorio Mao. A on je pisao i pisao. On je postao istorija Kine ispisana na gomilama. I njegove reči su postale besmrtne. Proučavane, ponavljane, upamćene od strane cele nacije. [...] U Kini je narativ bio u Maovim rukama. (*M,* 161-162)

Mediji, dakle, donose nove modele kreiranja istorije – kroz upečatljive slike i ponavljane slogane Mao postaje „istorija Kine ispisana na gomilama", dok se njegove reči zauvek utiskuju u pamćenje nacije. Maove strategije totalitarnog sistema vladavine o kojima Džordž govori javljaju se u različitim oblicima u romanu, i simbolično predstavljaju novi svetski narativ karakterističan za medijsko društvo. Istovetne „pripovedne" postupke zatim možemo prepoznati i u scenama očiglednog „ispiranja mozga" pripadnika Crkve ujedinjenja južnokorejskog vođe San Mjung Muna, ali i u narativu vođe terorista Abu Rašida i snimku Homeinijeve sahrane na kraju ovog romana. Kombinacija jednostavnih, banalnih slogana i upečatljivih slika tako postaje dominantan način kreiranja savremenog narativa i istorije u „razdoblju gomila", koje u ovom romanu možda najbolje ilustruju Abu Rašidovi mladi sledbenici, mladići sa navučenim kapuljačama koje simbolično poništavaju njihovu individualnost i svode ih na bezličnu

gomilu – Bretonovog „novog čoveka", „biće bez unutrašnjosti" (Breton 2000: 141-142).

Najzad, pitanje u čijim rukama je (pri)povest jeste jedno od središnjih pitanja u DeLilovoj prozi. U romanu *Mao II* vidimo da sa razvojem medijske kulture „pripovest" iz pera pisca prelazi u ruke terorista, kako u doslovnom smislu, tako i u prenesenom značenju, pošto medijske slike „terorišu" prostore sećanja DeLilovih junaka i oblikuju njihovu prošlost i istoriju.[75] Ovim pitanjem se bavi i roman *Podzemlje*, gde je takav „teror" predstavljen kroz metaforu „nasilja nad očnim jabučicama" (443). Kako Čarls Vajnrajt, marketinški stručnjak, zaključuje: „Postoji samo jedna istina. Svetom upravlja onaj ko ima kontrolu nad očnim jabučicama." (*PZ*, 540). Ostali su prinuđeni da prisilno usvajaju medijske sadržaje u društvu koje Breton naziva „kulturom po meri Pavlova" (2000: 160).[76]

Tehnike manipulacije i „ispiranja mozga", DeLilo, dakle, ne prepoznaje samo u totalitarnim uređenjima poput Maove Kine i Abu Rašidove terorističke organizacije, ili sektama kao što je Crkva ujedinjenja, kojoj Karen pristupa. Poput Filipa Bretona , koji se u studiji *Izmanipulisana reč* pita: „Da li je moguće da manipulacija pripada prošlosti? Da li je ograničena na omrznute političke sisteme koji su danas u izumiranju?", ili: „Da li činjenica da ne pripadamo nekoj sekti zaista jamči

---

[75] DeLilo o tome govori i u jednom intervjuu, gde kaže „Teror je, bez sumnje, novi svetski narativ. Kada su te dve zgrade pogođene, i kada su se srušile, to je, zapravo, bio neverovatan udarac na svest, i tada se sve promenilo." (Ulin 2003).

[76] Pojedinci ipak pokušavaju da pruže otpor takvom sistemu, imitirajući tehnike i strategije dominantne kulture. Tako Ismail Munjos grafitima pokušava da izvrši „nasilje nad očnim jabučicama" (*Podzemlje,* 443) putnika njujorškog metroa, podražavajući jezik medija, odnosno agresivni „jezik primećivanja". Njegovi grafiti kao elementi kontrakulture „ulaze ljudima u svest" (*Ibid.*, 443) isto kao što se slike sa bilborda koje prenose ideologiju hegemonije urezuju u pamćenje Brajana Glasika i ostalih vozača.

da ne predstavljamo mogući plen nekog pokušaja manipulacije?" (2000: 18, 17), i DeLilo u romanima preispituje „prirodno" vezivanje manipulacije za totalitarna, a slobode mišljenja za demokratska uređenja. O suptilnim tehnikama manipulacije kojima se publika „uslovljava" u demokratskim društvima najeksplicitnije govori pomenuti medijski stručnjak Čarls Vajnrajt dok razmišlja o jednominutnoj reklami za „Ekvinoks oil", u čijoj je kampanji i sam učestvovao:

> Beli automobil protiv crnog automobila. Jasna poruka. SAD protiv SSSR. Pobeđuje automobil koji prvi stigne do tačke Triniti – to je spomenik koji označava mesto gde je bomba eksplodirala. (*PZ*, 540).

Kroz teško uočljive mehanizme psihološke manipulacije, jednominutna reklama postaje oružje ubojitije od atomske bombe u borbi protiv arhineprijatelja, jer pobednički automobil koji prvi stiže do zone udara poništava dejstvo bombe i jača mit o nepobedivosti i superiornosti američke nacije.

Bez sumnje, snažne i upečatljive slike utiču na kolektivnu imaginaciju i pojačavaju „maštu gomila" (Le Bon 2007: 42). DeLilo, međutim, u romanima ispituje i fenomen koji Suzan Sontag označava kao „negativnu epifaniju", odnosno moć medija da kroz neprestano ponavljanje događaje učine manje stvarnim (Sontag 2009: 27). Naime, u DeLilovom stvaralaštvu mediji s jedne strane intenziviraju sećanje, između ostalog posredstvom naslovnih strana i ponavljanih džinglova, dok s druge strane mehaničko ponavljanje sadržaja vodi u ranije pomenutu anesteziranost i istorijsku amneziju. Stoga reportaže o katastrofama iz *Belog šuma*, snimak Osvaldovog ubistva u *Vagi* i video-zapis ubistva na autoputu iz *Podzemlja*, koji se neprestano ponavljaju u ovim romanima, ne dotiču DeLilove junake, koji nastavljaju da ih gledaju sve dok „užas ne postane

mehanički" (*L*, 447). Zapravo, u njihovoj ravnodušnosti možemo prepoznati još jednu aluziju na Suzan Sontag, koja objašnjava da se „šok od fotografisanih grozota troši [...] ponovnim gledanjem" (Sontag 2009: 27). DeLilo ovaj fenomen ilustruje kroz odnos likova i snimljenog materijala koji se neprestano ponavlja, čime video-zapis poprima svojstva fotografije, najpre mogućnost ponovnog gledanja.

Osim ponovljenog posmatranja, na čudnovatu distanciranost u odnosu na uznemirujuć sadržaj u medijima utiče i mogućnost posmatranja medijskih slika izvan istorijskog konteksta, kroz fokusiranje na njihovu estetsku vrednost (kao u slučaju Džeka Glednija, koga nacizam zanima kao čisto estetski i kulturni fenomen). U romanu *Mao II* Brita Nilson objašnjava ovaj paradoks kada kaže: „Šta god da sam fotografisala, koliko god užasa, stvarnosti, unakaženih tela, krvavih lica, sve je na kraju bilo tako jebeno lepo" (*M*, 24-25), obrazlažući zašto je prestala da se bavi angažovanom fotografijom. U Britinom objašnjenju ponovo čujemo odjeke Suzan Sontag, koja kaže da „[v]ećinu fotografija, čak i onih najamaterskijih, vreme konačno dovodi na ravan umetnosti" (Sontag 2009: 28), što implicira mogućnost uživanja u fotografiji uprkos uznemirujućem istorijskom kontekstu.

Romani Dona DeLila, međutim, ispituju da li je takvo zanemarivanje sadržaja zarad uživanja u estetskim vrednostima moguće, razmatrajući najpre način na koji medijske slike prodiru u prostor sećanja. To se možda najbolje vidi na primeru fotografije „Padač", koja je u istoimenom romanu predstavljena kroz performanse Dejvida Dženijaka, umetnika koji imitacijom pada „oživljava sećanje" na ovu fotografiju i terorističke napade. Sama fotografija je problematična zbog toga što strahote 11. septembra ne prikazuje na očekivani način: slika je uhvaćena van konteksta, te predstavlja telo muškarca u slobodnom padu, „košulju koja pada s neba" (*P*, 218) između kula Svetskog trgovinskog centra, pri čemu pravougaonik fotogra-

fije iseca ostatak stvarnosti, užase napada koji su izostavljeni iz slike.

Videćemo, međutim, da je uprkos izostavljenom kontekstu slika i dalje uznemirujuća, što Dejvidov performans, koji „oživljava" fotografiju, dodatno naglašava. Dok pretražuje internet u potrazi za informacijama o „Padaču", Lijana se priseća ove fotografije:

> Čovek koji pada naglavce, iza njega kule. Kule su ispunjavale okvir snimka. Čovek u padu, a oko njega kule, pomislila je, iza njega. Ogromne linije koje se dižu uvis, vertikalne pruge stubova. Čovek sa krvlju na košulji, pomislila je, ili sa opekotinama, i efekat onih stubova iza njega, ta kompozicija, pomislila je, tamnije pruge za bližu kulu, severnu, svetlije za onu drugu, i sva ta masa, ogromna, i čovek postavljen gotovo tačno u sredini između tamnijih i svetlijih pruga. Naglavce, slobodni pad, razmišljala je, i ta joj je fotografija progorela pukotinu u umu i srcu, bože dragi, bio je to anđeo koji pada i njegova lepota bila je užasna. (196)

Iz odlomka vidimo da „lepota" fotografije koja prikazuje nesreću i ljudsko stradanje, o kojoj Brita govori u romanu *Mao II,* zapravo ne može biti ništa drugo do „užasna lepota", i roman *Padač* kroz Lijaninu vizuru sugeriše da estetski doživljaj uznemirujuću fotografiju zapravo čini još potresnijom. „Pukotina" koju fotografija „progoreva" u Lijaninom umu i srcu podseća na Bartov „punktum", element fotografije koji „poleće sa scene" i posmatrača ubada poput strele, ostavljajući „tu ranu, taj ubod, beleg napravljen šiljatim predmetom" (Bart 2011: 30). Koliko god želela da fotografiju sagleda kao estetski predmet, fokusirajući se na kule koje „ispunjavaju okvir snimka", „ [o]gromne linije koje se dižu uvis, vertikalne pruge stubova" (196), „čovek sa krvlju na košulji" gotovo agresivno

„poleće“ sa fotografije i probada je. I u tom trenutku će i čitalac, preko Lijane, osetiti taj „ubod“, jer slika „progoreva pukotinu“ i u njegovom umu i potresa ga.

Moć fotografije da prizove u sećanje potresne događaje postaje još očiglednija ako dodamo da Lijana ovu sliku zapravo opisuje po sećanju. Tek će kasnije kliknuti na taster, i na samo pojavljivanje snimka skrenuti pogled ka tastaturi (*P*, 196). Lijanu, dakle, i samo sećanje na fotografiju potresa, „čovek u padu“ ne prestaje da izaziva šok. Svaka pomisao na snimak „čoveka u slobodnom padu“ priziva u sećanje i sve užase 11. septembra, i on kao kakav „anđeo“, postaje simbol napada. Štaviše, fotografija ne samo da je upamćena, već je postala i deo njenog bića: „Ona je bila ta fotografija, ta fotosenzitivna površina. To bezimeno telo koje pada, na njoj je bilo da ga zabeleži i upije u sebe“ (197).

Konačno, u odlomku možemo primetiti i ranije pomenutu agresivnost koja karakteriše jezik medija – videli smo da nasilni sadržaji poput terorističkih napada putem medija „vrše invazije na ljudsku svest“, te ih junaci bespomoćno usvajaju. Dejvid Dženijak, kao „bezdušni egzibicionista“ (*P,* 194), upravo otelovljuje ovo „nasilje“ fotografije, koja „*na silu ispunjava pogled*“ (Bart 2011: 85; kurziv R. B.) i prodire u prostore sećanja gotovo kao proživljeno iskustvo. Tako i Dejvidovi ponovljeni performansi podražavaju mogućnost, ali i teror neprestanog gledanja fotografija i premotavanja video-snimaka.

Dakle, u ovoj sceni, kao i mnogim drugim u DeLilovom stvaralaštvu, sadržaj iz medija na silu prodire u pamćenje likova. I kao što skretanjem pogleda Lijana ne može da izbriše potresno sećanje na fotografiju, tako ni likovi u ostalim DeLilovim romanima nisu u stanju da se odupru medijskim slikama koje im se urezuju u pamćenje. Iako DeLilovi junaci svođenjem iskustva na „mehanički“ doživljaj zapravo pokušavaju da umanje zabrinjavajući efekat medijskih slika, koji im ostaje nedokučiv, one zapravo pojačavaju sećanje i nastavljaju da ih pohode, da im se „podvlače pod kožu“ kao deo proživljene istorije.

ZAČARAVANJE ISTORIJE: DELILO I MISTERIJA

Trenutak epifanije koji Lijana, a preko nje i čitalac, doživljavaju pri pomisli na fotografiju „Padač" svodi se na ono pradavno pitanje graničnog područja istorije i fikcije, problema spoznaje istine, koje se prelama kroz fotografiju kao mešavinu dokumentarnog i umetničkog diskursa.[77] „Užasna lepota" čoveka u slobodnom padu, „anđela" sa fotografije Ričarda Drua koja u DeLilovom romanu simbolizuje i sumira potresne događaje kroz sliku stradanja jednog ljudskog bića, nije ništa drugo do romantičarska lepota istine, koja se na gotovo mističan način posmatraču i čitaocu ukazuje u kontaktu sa umetničkim delom.

Problem istine, koji je u biti odnosa istoriografskog i fiktivnog diskursa, ujedno je i središnje pitanje DeLilovih romana, koji na različite načine pokušavaju da objasne čudesne puteve ljudske spoznaje, a koja se prvenstveno ogleda u poznavanju istorije, sveukupnog ljudskog znanja i iskustva. U prethodnim poglavljima smo mogli da vidimo da tekstualni pristup istorijskom znanju i iskustvu, koji se tradicionalno smatra i osnovnim načinom spoznaje, ne uspeva da obuhvati celokupnu istoriju, odnosno istinu koja nužno biva izostavljena iz istorijskih dokumenata, te romani Dona DeLila ispituju i alternativne mogućnosti saznanja, o kojima će biti govora u ovom poglavlju.

---

[77] Za Susan Sontag fotografija ima „dvostruku moć" – ona ujedno predstavlja dokument i delo vizuelne umetnosti (Sontag 2003: 45).

U stvaralaštvu Dona DeLila se, dakle, oseća opčinjenost kako obimom, tako i samom prirodom istorije, koja nije samo nacionalna, politička, globalna, već predstavlja istoriju svih bića i stvari – i, kako ćemo videti u ovom poglavlju, čak i planete i drugih nebeskih tela. Stoga romani ovog autora neprestano parodiraju skromne ljudske pokušaje njenog tekstualnog uprizoravanja. Kako je ranije pomenuto, za Dona DeLila istorija ne podražava diskurs fikcije, kako pojedine savremene teorije sugerišu, već fikcija, kao i svaki oblik umetnosti, „pokušava da pronađe nekakav smisao i logiku u ogromnoj i nepreglednoj trodimenzionalnoj konstrukciji koju zovemo istorijom". U svetu DeLilovih romana istorijskom znanju se ne može pristupiti isključivo posredstvom narativnih prikaza, jer istorija predstavlja beskonačan prostor koji se ne može savladati i smestiti u bilo kakav okvir – kako pripovedački, tako ni okvir ekrana – nešto uvek ostaje tajna. S druge strane, intuicija, ono što Kolingvud naziva „kreativnom imaginacijom" u naučnom pristupu istoriji, ima važnu ulogu u DeLilovom stvaralaštvu, gde likovi često ostvaruju kontakt sa istorijskim nasleđem kroz neku vrstu intuitivne spoznaje.

S obzirom na DeLilovu pripadnost savremenoj američkoj književnoj sceni, ovo je posve neuobičajen pristup temi istorije, te upravo preispitivanje tekstualnog doživljaja stvarnosti i istorije odvaja ovog autora od postmodernističke tradicije.[78] DeLilo zapravo dovodi u pitanje savremenu, posve „dogmatsku", veru u istoriju kao tekst, „interpretaciju interpretacije", te dopušta i neke drugačije pristupe istorijskom znanju i

[78] Džon Maklur zapaža da jedan broj savremenih američkih pisaca, među njima i Don DeLilo, napadaju „postmoderni sekularni realizam" u nekoj vrsti „post-sekularnog projekta resakralizacije" (McClure 1995: 143-144). Piter Šnek zatim kritikuje Maklurovu strogu podelu na sekularno i sakralno u pristupu savremenom romanu, iznoseći argument da se ova dva polja često međusobno ne isključuju, te da u DeLilovim romanima predstavljaju komplementarne sfere koje se međusobno dopunjuju (Schneck 204-205).

iskustvu, unoseći osećaj misterije u svet svojih romana. Ipak, njegova dela nikad ne prelaze u ezoteriju, pošto su „mistični" doživljaji njegovih junaka istovremeno izvrgnuti parodiji, te „intuitivni" pristup istoriji nikako ne bi trebalo posmatrati i kao krajnje rešenje problema neodgonetljivosti istorijske tajne u njegovim delima.

Dakle, romani Dona DeLila često sugerišu da je znanje potrebno tražiti u prećutanom, u prazninama, kroz unutrašnje iskustvo i intuiciju, koji se nalaze u dubinama čovekovog kolektivnog bića, pre nego u istorijskim dokumentima, činjenicama i arhivama. To je možda najbolje ilustrovano u romanu *Vaga*, u kom čak ni dvadeset šest tomova Vorenovog izveštaja, sa obiljem dokaznog materijala o gotovo svima sa kojima se Osvald susretao tokom svog kratkog života, ne daje zadovoljavajuće objašnjenje atentata na Džona Kenedija, pa Nikolas Brančnije u stanju da poveže sve „činjenice", koje se neprestano menjaju dok on pokušava da napiše „istinitu" verziju ovog istorijskog događaja. Kako nije sposoban da zaključi priču o Kenediju i Osvaldu, naposletku se poziva na sudbinu i slučaj, u nadi da će na taj način doći do objašnjenja koja ne pronalazi u arhiviranim tragovima prošlosti.

I drugi DeLilovi junaci se često okreću onostranom u potrazi za odgovorima na pitanja koja ne mogu da objasne zdravorazumskom logikom. U prethodnom poglavlju smo videli da oni često pripisuju magijska svojstva i medijskim tehnologijama, pošto njihovi mehanizmi, koji snažno utiču na kolektivnu svest, često ostaju „van domašaja ljudskog razumevanja" (*WN,* 36). Štaviše, čini se da mediji, čije snažne i upečatljive slike gotovo čudesno prodiru u imaginaciju gomila, proizvode začudni efekat kako kod DeLilovih junaka, tako i kod samog autora. Don DeLilo pak takvo „očuđenje" oseća i u susretu sa drugim društvenim pojavama i fenomenima. Naravno, mistični doživljaj stvarnosti neophodan je za svakog umetnika, koji ne prestaje da doživljava stvarnost kao

čudo. Međutim, DeLilov romaneskni svet karakteriše često i eksplicitno pozivanje na misteriju ljudske spoznaje, posebno u kontekstu razumevanja istorije, što ipak zahteva da ovoj temi posvetimo posebnu pažnju.

Ovo poglavlje će se stoga pozabaviti pristupom istorijskom znanju i istini u DeLilovom stvaralaštvu – „mističnim" doživljajem istorije, ali i „misterijom" fikcije, odnosno umetnosti, u kojoj katkad možemo pronaći objašnjenja i značenja kojih nema u istoriografiji. Romani koji se „najsvesnije" bave ovom temom jesu *Ratnerova zvezda,* roman u kom put spoznaje vodi kroz intuiciju, unutrašnje, nasleđeno iskustvo, i *Tačka Omega*, koji se gotovo četiri decenije kasnije ponovo okreće konceptima postavljenim još u *Ratnerovoj zvezdi*. Videćemo, međutim, da teme i motivi iz *Ratnerove zvezde* u izvesnom smislu definišu i celokupnu poetiku ovog autora, te da i u ostalim romanima upravo intuicija, neka vrsta „kreativne imaginacije" duše, omogućava neobjašnjivi kontakt DeLilovih junaka sa istinom.

Od Velikog praska do zvezdanog praha

U jednom intervjuu Don DeLilo je rekao da je *Ratnerova zvezda* „u orbiti ostalih knjiga", oko kojih se ovo delo okreće „sa velike udaljenosti" (Begley 1993). I zaista, dok se na prvi pogled čini da je roman *Ratnerova zvezda* posve drugačiji od ostalih DeLilovih dela, on se zapravo najotvorenije bavi središnjom temom u njegovoj poetici, problemom saznatljivosti i razumevanja prošlosti, i na taj način objedinjuje i ostale romane, u kojima se koncepti uvedeni u *Ratnerovoj zvezdi* kasnije sporadično ponavljaju. To se prvenstveno odnosi na „mistični" pristup istorijskom znanju i istini u ovom romanu, koji kroz pregled matematičkih i filozofskih teorija na granici nauke i ezoterije preispituje osnovne principe na kojima se zasniva logična misao. Većina junaka *Ratnerove zvezde* sumnja u moć

razuma, pa se oni neprestano pozivaju na kolektivnu svest i podsvest kao prostore u kojima je potrebno tragati za znanjem i smislom. Štaviše, roman uvodi i koncept „predsvesti" kao prostora u kom je znanje nekada bilo dostupno, ali je na rođenju zaboravljeno:

> Kada bih samo mogao da se setim kakva je bila svetlost u tom prostoru pre nego što sam imao oči da je vidim. Kad sam umesto očiju imao kašu. Kad sam bio meko tkivo. Postoji nešto u tom prostoru između onoga što znam i onoga što jesam i znam da se ono što ispunjava taj prostor ne može opisati rečima. (*RS,* 370)

Na prvi pogled, odlomak se odnosi na prenatalni život i znanje koje čovek zaboravlja sa rođenjem, ali tokom života oseća da bi ono moglo da bude važno, te čezne da ga se priseti. Međutim, izgubljeno znanje o životu pre rođenja ujedno predstavlja i metaforu istorije i istorijskog znanja, koje čoveku zauvek ostaje nedostupno zbog prostorne i vremenske udaljenosti od sadašnjeg trenutka, ali za kojim on nastavlja da žudi tokom celog života. Poput *Ratnerove zvezde,* i drugi romani Dona DeLila pokušavaju da premoste jaz između prošlosti i sadašnjosti, između onoga što DeLilovi junaci znaju i nepoznate prošlosti od koje su sačinjeni, prostor koji se „ne može opisati rečima".

U očiglednoj aluziji na Platona, koji u *Menonu* i *Fedonu* kroz lik Sokrata govori o učenju kao prisećanju – *anamnezisu* i besmrtnosti ljudske duše, u kojoj se znanje oduvek nalazi, ali pada u zaborav sa svakom reinkarnacijom,[79] i ovaj roman

[79] U *Fedonu* Sokrat kaže da smo „znanje dobili pre svoga rođenja", te bi „ono što zovemo učenjem značilo obnavljanje svoga rođenoga znanja", kao i da „naše učenje nije u stvari ništa drugo nego sećanje". Istinu za Sokrata „samo duša dokučuje", jer je ona „srodna božanskom" (Platon 2001: 75d,e, 73b, 65b, 80b). Videti i: Platon 1997: 80d-86c.

sugeriše da je znanje o prošlosti zapravo deo ljudske duše, koja tokom života pokušava da ga se priseti. Ideja o istini skrivenoj u dubinama duše ujedno je i referenca na Aurelija Avgustina, koji ovaj koncept proširuje znanjem o budućnosti:

> „Tri su vremena, sadašnje u prošlosti, sadašnje u sadašnjosti i sadašnje u budućnosti." Ona su naime u mojoj duši kao neke tri stvari i drugdje ih ne nalazim: sadašnjost u prošlosti je pamćenje, sadašnjost u sadašnjosti je gledanje, sadašnjost u budućnosti je očekivanje. (Augustin 1973: XI.xx.26)

Avgustinova teorija prema kojoj se prošlost, sadašnjost i budućnost nalaze u ljudskoj duši, i definicija prošlosti kao sećanja, nadovezuje se na Platonov koncept anamneze kao mogućnosti „babičenja" znanja koje se oduvek nalazi u duši. Dok je Platon verovao da se unutar duše nalaze saznanja iz „carstva ideja", za Avgustina su to saznanja iz „nebeskog carstva", što je zapravo pandan Platonovom večno istinitom svetu ideja. U pozadini obe teorije je, dakle, koncept o jedinstvenom polju znanja, istine o prošlosti, kojoj je moguće pristupiti kroz intuiciju, ili unutrašnje, lično iskustvo. Osim toga, da bi se duša „prisetila" znanja, potrebno ju je „osvetljavati drugim svjetlom" (Augustin 1973: IV.xv.25), jer za Avgustina spoznaja istine nije moguća bez božanskog nadahnuća.

I romani Dona DeLila snažno odišu osećajem da put spoznaje vodi kroz unutrašnje iskustvo, kao i da ga je potrebno „osvetljavati drugim svetlom" kako bi doveo do istine. Iako takvo nadahnuće kod DeLila nije nužno božanske prirode, prostor između onoga što junaci „znaju" i onoga što „jesu" ostaje nedokučiv.

Ratnerova zvezda se, dakle, prevashodno bavi neobjašnjivim, intuitivnim pristupom znanju, koje se u DeLilovim

romanima svodi na znanje o prošlosti, razumevanje istorije. Naime, čitajući njegova dela stičemo utisak da sve nauke, od matematike i fizike do filozofije, kao i celokupna ljudska delatnost, pripadaju sveobuhvatnom polju istorije. Takav utisak proizilazi kako iz njegovih romana, tako i iz eseja i intervjua, u kojima uvek ističe važnost istorije kao prostora zajedničkog nasleđa. Štaviše, istorija ima toliku moć da je DeLilovi junaci gotovo osećaju „u kostima", kako je to i doslovno formulisano u *Ratnerovoj zvezdi:* „Atomi sa ovih zvezda su u našim kostima i nervnom sistemu. Mi smo zvezdani prah, ti i ja" (*RS*, 218).

Problem saznatljivosti istorije kao „zaboravljenog" znanja u *Ratnerovoj zvezdi* je predstavljen kroz priču o četrnaestogodišnjem matematičaru, mladom nobelovcu Biliju Tervilidžeru, čiji je zadatak da dešifruje signal koji dolazi iz svemira, sa nepoznate planete u orbiti Ratnerove zvezde. DeLilovi junaci će, međutim, kasnije ustanoviti da je poruka zapravo u pradavnim vremenima poslata sa planete Zemlje, kada je bila nastanjena izuzetno naprednom civilizacijom. Tako poruka koja zapravo dolazi iz dubina prošlosti zemlje, a koju Bili treba da protumači, predstavlja metaforu istine koja se krije u dubinama ljudske duše, potisnutog znanja, odnosno istorijske misterije koju takođe treba dešifrovati i razumeti, pa ćemo ovaj roman prvenstveno posmatrati u tom svetlu.

Roman *Ratnerova zvezda,* koji mnogi svrstavaju u žanr naučne fantastike, mada on, kako je Mark Ostin zapazio, sadrži i elemente satire, alegorije, biografije i traktata (Osteen 2000: 61), kao i dečje književnosti i matematičkih teorija (LeClair 1982: 20), nije naišao na šire interesovanje čitalaca i književnih kritičara. Jedan od mogućih razloga jeste to što ovde pronalazimo toliko različitih likova da čitaocu isprva nije lako da ih poveže, posebno što su u pitanju takozvani „plitki", tek ovlašno skicirani likovi, odnosno, kako je i sam autor rekao u jednom intervjuu: „u službi strukture, forme itd." (LeClair 1982: 11). Likovi u romanu su, ipak, prvenstveno u službi tema, koje

uglavnom ispituju granice naučne misli i mogućnosti spoznaje, koja u *Ratnerovoj zvezdi* nije moguća bez dodatka misterije.

Istorija se u *Ratnerovoj zvezdi* posmatra kao istorija svemira, i predstavlja, u skladu sa Platonovom filozofijom, zajedničko polje znanja i iskustva koje ljudi zaboravljaju sa „reinkarnacijom duše", odnosno na rođenju. Ipak, takvo znanje zauvek ostaje u podsvesti, ili „predsvesti", kako različiti likovi u romanu objašnjavaju isuviše racionalnom Biliju, čudu od deteta koje veruje u moć nauke i zdravog razuma. Likovi matematičara, astrofizičara, mistika, sveštenika i pustinjaka iz istraživačkog centra, koje je autor uporedio sa čudnovatim likovima koji nastanjuju svet romana Luisa Kerola (LeClair 1982: 27),[80] međutim, pokušavaju da poljuljaju Bilijevu veru u moć razuma, i da je dopune verom u čudesnu moć intuitivnog znanja, koje je unutar ljudske duše. O tome u romanu najeksplicitnije govori Šazar Lazarus Ratner, veliki matematičar i mistik, koji Biliju objašnjava da je „[u] našem mozgu odjek malog praska", jer:

> Dolazimo sa ultra-gigantskih solarnih tela, ogromnih vrelih jonizovanih predmeta, i nestajemo u središtu mrtve crne sfere. Mi smo delom zvezde, ti i ja. Naš početak i kraj su određeni zvezdama. (*RS*, 218, 224)

Odlomak, dakle, implicira da su prošlost i sva saznanja zapisani u ljudskim genima, koji su određeni zajedničkim zvezdanim poreklom. Tako *Ratnerova zvezda* (koliko god odisala autoparodijom, posebno kada Ratner ponavlja da je „B-crta-g ime svemira") postaje kritika tradicionalnog naučnog razmišljanja, koje se zasniva na razumu i logici, ali koje nije u sta-

[80] O DeLilovim referencama na romane Luisa Kerola detaljnije u studiji Marka Ostina „*Ratnerova zvezda* s one strane ogledala" (*Ratner's Star* Through the Looking Glass), Osteen 2000: 61-98.

nju da objasni nastanak univerzuma. Za bilo kakvu spoznaju, uključujući razumevanje istorije, neophodno je priznati misteriju ljudskog porekla, koje nije moguće utvrditi sa sigurnošću. Drugim rečima, čini se da roman između ostalog ispituje da li bi racionalan, logičan model razmišljanja, trebalo dopuniti intuitivnijim modelom.

U romanu je ova zamisao simbolično predstavljena kroz sliku spajanja dveju moždanih hemisfera, što je za Bendžamina Birda (Benjamin Bird) jedna od najvažnijih metafora *Ratnerove zvezde* (2005: 92). Naime, u jednom trenutku Bili dobija još jedno uputstvo za rad, ovaj put od matematičara i astrofizičara Henrika Endora, koji se zbog neuspeha u tumačenju misterioznog signala iz sazvežđa Ratnerove zvezde simbolično povukao u dubine podzemlja, gde se podvizava i hrani isključivo larvama. Endor kaže: „Cilj tvoga rada, mladiću, jeste da udružiš dve hemisfere. Da uvedeš logiku u delirijum [...] značenje u nesputani dečji san", jer su, kako i Ratner kasnije objašnjava, „sve stvari prisutne u svim drugim stvarima. Svaka u svojoj suprotnosti." (*RS*, 195, 219). Drugim rečima, od Bilija se očekuje da spoji racionalnu i intuitivnu misao, da spoji nauku i Avgustinovo „unutrašnje iskustvo", kako bi dešifrovao zapis sa *Ratnerove zvezde*.

Dakle, roman na ovaj način sugeriše da naučnici koji svoja istraživanja zasnivaju na zdravorazumskoj logici nisu u stanju da dođu do odgovora na mnoga pitanja upravo zbog toga što odbijaju da udruže hemisfere, da spoje nauku i intuiciju. O tome najbolje svedoči Endorov primer, i on objašnjava Bilija: „Pokušao sam da razbijem šifru, ali je šifra razbila mene" (*RS*, 193). Zato on posle neuspeha odlazi da živi u rupi ispod zemlje, gde se simbolično okreće podzemljima ljudske svesti, nedokučivom delu bića koje nadahnjuje svaku misao.

O misteriji koja se krije u podzemljima naučne misli govori i slepi astralni inženjer Olin Najkvist, koji kaže:

> Pojedini osnovni delovi našeg fizičkog sistema opiru se preciznom merenju i definisanju. Da li se tu radi o fizici ili metafizici? Možda je potrebna temeljna rekonstrukcija naših ideja prostora i vremena [...] (*RS*, 49)

Proročanska vizija ovog Tiresije *Ratnerove zvezde* ponavlja se i kasnije u romanu, kada Ratner objašnjava da je naučio „da uz fiziku ide astrofizika", ili kada naučnica Edna Loun navodi da se „matematika ne može objasniti bez elemenata metafizike" (*RS*, 222, 286), ali i u drugim DeLilovim romanima, posebno u *Podzemlju*, gde jedan lik razmišlja o misteriji vremena i nemogućnosti da se ono objasni isključivo putem zakona fizike.[81] U DeLilovom romanesknom svetu ovo se posebno odnosi na istoriografiju, koja je počela previše da se oslanja na činjenice i dokaze, za razliku od antičkih vremena, kada je ostavljan prostor za intuiciju i imaginaciju. Dakle, ni istinu o prošlim zbivanjima nije moguće sagledati u celosti bez „temeljne rekonstrukcije ideja prostora i vremena", odnosno udruživanja nauke i intuicije, dokumentarnog i unutrašnjeg pristupa, „nadzemlja" i „podzemlja" svesti, u kom se često kriju tajne koje oblikuju istoriju.

Konačno, podzemlje, kao jedna od DeLilovih omiljenih metafora, ima posebno mesto u čudesnom svetu *Ratnerove zvezde*. Podzemni svet označava prostor nesvesnog, potisnutog znanja. Poput mnogih junaka u DeLilovim delima, i Bili se vozi njujorškom podzemnom železnicom, i to na samom početku romana:

> Kada je dečak imao sedam godina, stariji Tervilidžer [...] ga je odveo u podzemnu čisto jeze i zabave radi, nalik nekakvoj tebanskoj inici-

[81] Videti str. 243–244.

> jaciji [...] Činilo mu se savršeno normalnim da otac svom jedinom sinu treba da predstavi ideju o tome da se biće uglavnom hrani odozdo, iz sfere strahova, polja opsesija, najčistijeg nivoa svesnosti. (*RS*, 4)

Po mišljenju Bendžamina Birda, „u pozadini ove ekskurzije krije se očeva želja da u Bilijevo rasuđivanje uključi iracionalno i nesvesno" (Bird 2005: 101). Drugim rečima, Bili je na ovaj način „iniciran" u svet iracionalnog i intuitivnog, što bi kasnije trebalo da mu pomogne da „udruži hemisfere" u pokušaju da protumači tajanstveni signal. Boravak u podzemlju, odnosno otvaranje ka misteriji i onostranom, dakle, predstavlja nezaobilazan deo puta spoznaje, kako za Endora i Bilija, tako i za DeLilove junake iz drugih romana.

Veličanstvena transcendencija

Ideja o istoriji kao zajedničkom prostoru znanja skrivenom u podzemljima svesti ponavlja se kako u romanu *Ratnerova zvezda*, tako i u drugim DeLilovim romanima, u kojim junaci osećaju nedokučivu moć istorije u pozadini svakodnevnih dešavanja, odnosno, „gotovo sakralnu tajnovitost" prošlosti, kako Nikolas Brančˇ opisuje ovaj osećaj u *Vagi* (15). Videli smo da pojedini likovi takav utisak objašnjavaju kao nagomilano, nasleđeno iskustvo, koje opstaje u ljudskim genima i „kostima", a koje se čoveku na neobjašnjiv način obraća iz dubina kolektivnog bića u vidu intuicije. Ipak, kako takvo „mistično" nadahnuće neretko predstavlja izvor parodije u DeLilovim romanima, nenaučne teorijske postavke često ne predstavljaju ništa drugo do obično sujeverje.

Naime, u *Ratnerovoj zvezdi* je i sam visokoparni ton naučnika i filozofa poput Ratnera, Najkvista i Endora predmet parodije, te podseća na ono što Žak Derida, nadovezujući se na Kanta, naziva „proročkim glasom" u filozofiji koji je „zgo-

dan za sve vrste tumačenja". Derida pak ističe da takav ton filozofa koji se „namještaju na vrhovima metafizike" zapravo „pokriva glas razuma ili, bolje, parazitira na njemu, zastranjuje ga i delirira" (1995: 25-6). Stoga DeLilove (pseudo)naučnike možemo posmatrati i kao takozvane „mistagoge", koji, kako Derida zapaža, „hoće da privuku, zavedu, odvedu prema tajni i kroz tajnu" (*Ibid*., 21).

Jedna od takvih pseudonaučnih postavki u *Ratnerovoj zvezdi,* ali i u drugim DeLilovim romanima, jeste koncept dečijeg mističnog sveznanja. Još ranije smo primetili da u svetu DeLilovih romana deca često imaju neobjašnjiva ponašanja koja za odrasle predstavljaju misteriju, i protagonista *Ratnerove zvezde* je upravo jedan takav četrnaestogodišnjak, zamoljen da se uključi u rad na razbijanju šifre zbog svojih dečjih nadnaravnih moći. Naime, nekoliko „naučnika" u ovom romanu pokušava da objasni da su deca vremenski najbliža polju izgubljenog, „zaboravljenog" znanja zbog svojih godina, pošto „nisu imala kad da se udalje od svog duhovnog porekla" (*RS,* 265). I ovde se jasno aludira na Platonov koncept znanja kao sećanja na večno istiniti svet ideja, te DeLilovi junaci upravo iz ove teorije izvlače zaključak o dečjoj tajanstvenoj spoznaji.[82] Dok Bilijev mentor Softli objašnjava: „U tome je moć mladih. Oni možda ne znaju gde je levo, ali znaju šta je pravo", naučnica Edna Loun ističe da deca znaju geometriju i „pre no što nauče reči" (*RS,* 317, 366). I Bilijev otac veruje u nedokučive sposobnosti svog sina, koji „[n]ije progovorio dok nije napunio tri godine. [...] Njegov otac je smatrao da dečak zna reči ali da jednostavno ne želi da ih izgovori" (*RS,* 69), dok istraživač Lokvadro zapaža da: „Deca uvek govore pametne stvari. Ona su poznata po tome. Ljudi stalno spominju pronicljiva zapažanja svoje dece. (*RS,* 68)."

[82] Parafrazirajući Kanta, Derida kaže: „Platon je otac delirijuma, sve egzaltacije u filosofiji" (1995: 31).

Takva, gotovo sujeverna, vera u dečje natprirodne moći,[83] međutim, predstavlja predmet parodije kako u *Ratnerovoj zvezdi*, tako i u drugim DeLilovim romanima, poput *Imena, Belog šuma, Podzemlja* i *Padača*. Kada u *Belom šumu* Stefi, kći protagoniste Džeka Glednija, izgovara u snu ime automobila „tojota selika", Gledni se automatski priseća celog džingla i počinje da razmatra značenje ovih „gotovo besmislenih reči". Iako on razume da su to izrazi koji se posredstvom medija svima utiskuju u pamćenje, on ipak oseća da nekakva misterija „lebdi" u vazduhu, pa opisuje ovaj doživljaj kao „veličanstvenu transcendenciju". Gledni, međutim, shvata da je dečja svest „preduboka da bi se istražila" (*WN,* 155), i da su mu ta saznanja zauvek nedostupna. Sličan osećaj obuzima još jednog oca u romanu *Imena,* kada on razmišlja kako se iza reči koje njegov sin pogrešno piše i koristi krije nekakvo znanje koje njemu, kao odraslom, izmiče. I Nik Šej iz romana *Podzemlje* s divljenjem posmatra svog sina Džefa dok krstari nepreglednim prostranstvima interneta i pokušava da otkrije lik Teksaskog ubice s autoputa, jer su internet i računarska tehnologija za Nika „pravo čudo". Zanimljivo je i da je sam video-zapis koji Džef uvećava uz pomoć računara napravila jedna devojčica, kao da je unapred znala šta će se dogoditi, ili kao da ima neku neobjašnjivu komunikaciju sa kamerom, koja samo „iščekuje dečaka ili devojčicu koji će doći i uzeti tu spravu" (*PZ*, 160). U romanu *Padač* deca umesto kamere koriste dvogled i iščekuju teroristički napad, pošto u njihovoj verziji priče napad na kule tek treba da se dogodi, kada dođe izvesni Bil Loton (*P,* 68-69). Kako smo ranije videli, ironija je u tome što deca veruju da se napad nije dogodio zato što nisu videla rušenje kula na televiziji, dok je ime Bil Loton dečja

[83] DeLilo je u jednom intervjuu rekao da „mi osećamo, možda sujeverno, da deca imaju otvoreni put, neposredni kontakt sa onom prirodnom istinom koja nama odraslima izmiče [...] Postoji nešto što oni znaju ali ne mogu da nam kažu. Ili postoji nešto čega se sećaju, a što smo mi zaboravili." (DeCurtis 2005: 72).

verzija imena Bin Laden. Ipak, kroz roman se provlači osećaj da dete ima neobjašnjivu moć direktnog kontakta sa istinom koju odrasli ne mogu da dokuče.

Kroz ove primere pak provejava i utisak da roditelji često veruju da se iza dečijih eliptičnih izraza krije nagoveštaj nečeg mnogo važnijeg nego što je zaista slučaj, što DeLilo parodira prenaglašavanjem mističnih svojstava koja roditelji pridaju dečjim komentarima. Takve scene ujedno podrivaju i teorije o mističnoj spoznaji, pobuđujući kod čitalaca sumnju u intuitivan pristup znanju. U kojoj meri se možemo koristiti iracionalnim, nenaučnim objašnjenjima pre nego što zađemo u zonu sujeverja? I koliko takav pristup uopšte doprinosi spoznaji istine? To su samo neka od pitanja koja DeLilovi junaci pokušavaju da odgonetnu.

Prisetimo se na trenutak romana *Vaga*, koji se takođe bavi ovom temom. Suočen sa nepreglednim poljem istorijskog znanja koje nije u stanju da pretoči u reči, Nikolas Branč počinje da preispituje osnove racionalne, naučne misli, od bazičnih pretpostavki o „svetu svetlosti i senki" do sposobnosti „da vidimo stvari onakvim kakve jesu, da ih se jasno setimo, da smo u stanju da kažemo šta se dogodilo" (300-301). Ove obeshrabrujuće misli Branča naposletku dovode do ludila i sprečavaju ga da dođe do bilo kakvog zaključka. U takvom vakuumu, dakle, nije moguć napredak, te sumnja u naučnu misao ujedno predstavlja i kontraproduktivan element u potrazi za istinom.

Zapravo, romani Dona DeLila ispituju onu tanku liniju koja deli osećaj za misteriju od običnog sujeverja, što najjasnije možemo videti na primeru romana *Vaga,* u kom pojedini likovi istorijska dešavanja objašnjavaju kroz astrologiju, snove i sudbinu. I sam naziv romana, horoskopski znak, upućuje na važnost zvezda i sudbine u tumačenju prošlosti i budućnosti. Na prvi pogled se čini da oktobar, mesec Vage, jeste vreme koje objedinjuje mnoge događaje u romanu:

> U oktobru mu je bio rođendan. U to doba je otišao u marince. Upucao se u ruku, u Japanu, u oktobru. Oktobar i novembar su bili vreme odluke i važnih dešavanja. Došao je u Rusiju u oktobru. To je mesec kada je pokušao da se ubije. Poslednji put je video majku pre godinu dana u oktobru. U oktobru je bila raketna kriza. Marina ga je napustila i vratila mu se prošlog novembra. Novembar je mesec kada se sa Dupardom dogovorio da upuca generala Vokera. Poslednji put je video brata u novembru. (*L*, 370)

Osvald, dakle, svoj život pokušava da sagleda kroz prizmu datuma rođenja, na osnovu kog mu je, kako mu se čini, sudbina zapisana u zvezdama. U odlomku, međutim, vidimo da on ubrzo počinje da na isti način razmatra i događaje koji su se dogodili tokom novembra, te i u ovom mesecu pronalazi skrivene veze koje objašnjavaju čudnovati tok njegovog života. Nekoliko stranica ranije opsesivno razmišlja i o broju osamnaest, datumu rođenja koji ga svuda prati: „Njegova soba je broj osamnaest. Skoro je oktobar a on je rođen osamnaestog. Dejvid Feri je rođen osamnaestog marta [...] Godina Ferijevog rođenja je 1918." (356). Osim toga, Osvald uočava i neobičnu sličnost između sopstvenog i Kenedijevog života – obojica su služili vojsku na Pacifiku, imali loš rukopis, brata koji se zove Robert, a i supruge su im, kako razmišlja, zatrudnele u isto vreme (318, 336).

Na takva razmišljanja Osvalda često navode i drugi likovi u romanu, tajni agenti i „kreatori" dešavanja u njegovom životu. O nedokučivim putevima sudbine ipak najviše govori Dejvid Feri, Osvaldov „duhovni savetnik", koji ponavlja kako „veruje u sve" (*Ibid*., 315), pothranjujući njegovo sujeverje:

> „Zamisli dve paralelne linije", rekao je. „Jedna je život Lija H. Osvalda. Jedna je zavera za

> ubistvo predsednika. Šta spaja prostor između njih? Zbog čega je ta veza neizbežna? Postoji i treća linija. Ona dolazi iz naših snova, vizija, intuicija, molitvi, iz najdubljih ponora bića. Ona nije određena uzrokom i posledicom, poput druge dve linije. To je linija koja preseca uzročnost, preseca vreme. U njoj nema istorije koju možemo prepoznati ili razumeti. Ali ona nameće neku vezu. Ona čoveka postavlja na stazu sopstvene sudbine." (*L*, 339)[84]

U pokušaju da Osvaldu objasni da je sudbinski predodređen da izvrši atentat, Feri mu govori o neizbežnosti događaja koji se sprema, a kojim rukovodi nekakva „treća linija", koju nije moguće objasniti logikom zdravog razuma, jer ona za razliku od druge dve linije „nije određena uzrokom i posledicom". Za Ferija, još jednog DeLilovog „mistagoga", upravo ta linija premošćuje ranije pomenuti prostor „između onoga što znamo i onoga što jesmo", koji zapravo predstavlja prostor podzemlja svesti – snova, intuicija i molitvi. On, dakle, u liniji sudbine pronalazi odgovore na pitanja koja se ne mogu racionalno objasniti, te će i kasnije ubeđivati Osvalda da je atentat samo „čekao da se desi", te da je „ta zgrada tamo stajala i čekala da se Kenedi i Osvald na njoj susretnu" (*L*, 384), namerno koristeći profetički ton koji zamagljuje istinu o ovom slučaju.

Zanimljivo je da i Vin Everet, tvorac zavere i Osvaldove sudbine, kome je jasno da je zaplet vođen političkim interesima a ne sudbinom, razmišlja kako tu ima „previše ironije i

---

[84] Možda i Marina, čiju će lojalnost suprugu Osvaldova majka na kraju romana dovesti u pitanje, namerno navodi Osvalda na takve misli kada razmišlja kako njih dvoje imaju iste ožiljke na ruci, što znači da su sudbinski predodređeni da se upoznaju i venčaju (*Libra*, 241, 324). Za nju je „[s]udbina veća od činjenica i događaja. To je nešto u šta možemo da verujemo, pošto je Bog toliko daleko od našeg života." (*Libra*, 204).

slučajnosti", te da bi „[n]ekakav mudrac mogao jednog dana da zasnuje religiju na osnovu koincidencija, ako već nije, i zaradi milion" (*L*, 79). Ovo je, naravno, parodija na sve zatvorene, dogmatske sisteme koje u *Vagi* najpre predstavlja Centralna obaveštajna agencija, ta "najbolje organizovana crkva u hrišćanskom svetu", čija je „misija da prikupi i pohrani sve što je iko ikada rekao i da to potom svede na mikro-tačku i nazove Bogom" (*L*, 260). DeLilovi junaci poput Osvalda pak nisu svesni takvih planova i „zavera", te im ne preostaje ništa drugo do da bespomoćno nastave da povezuju nasumične događaje „trećom linijom" koja još održava privid da život ima nekog smisla.

Sakralna tajnovitost prošlosti

Možemo zaključiti da DeLilo kako u *Vagi*, tako i u drugim romanima u kojima likovi opsesivno povezuju događaje, zapravo parodira čovekovu želju da objasni istoriju, da sve događaje poveže u koherentni niz – upravo ono što Brančnije u stanju da uradi. Sujeverje DeLilovih junaka, dakle, predstavlja krajnju nemogućnost objašnjenja svih tajni sveta, ali i besmislenost takvih napora. Kako još jedan tajni agent u *Vagi* podseća, nešto zauvek mora ostati tajna: „Liši čoveka njegovih moćnih tajni. Oduzmi mu tajne i od njega ne ostaje ništa" (68). O tome govori i Nik Šej u *Podzemlju* kada citira *Oblak neznanog,* „delo nekog anonimnog mistika", te kaže:

> Možda i možemo da spoznamo Boga posredstvom ljubavi, ili molitve ili posredstvom vizija ili LSD-ja, ali ga ne možemo spoznati posredstvom intelekta. O tome nam govori *Oblak*. I tako sam naučio da poštujem moć tajni. (*PZ*, 302)

Utisak je, dakle, da je katkad potrebno zadržati osećaj misterije nauštrb znanja, koje ionako isuviše često predstavlja ilu-

ziju, i u Nikovim zapažanjima o važnosti i lepoti tajne opet možemo prepoznati odjeke *Ratnerove zvezde*. Naime, u jednoj sceni ovog romana Mirijad, žena „nepodnošljive lepote", čije ime simbolizuje „mnoštvo", objašnjava Biliju da je „[n]ajdražesniji aspekt mističnog heksagrama u tome što on *jeste* mističan" (*RS*, 258), aludirajući na Pitagorin „mistični pentagram",[85] figuru preko koje ovaj antički mistik i matematičar dočarava neobjašnjivost pojedinih matematičkih koncepata koji će za naučnike zauvek ostati zagonetka. Njeno zapažanje, međutim, slobodno možemo proširiti i na svet celokupnog DeLilovog stvaralaštva, u kom se „najdražesniji aspekt" istorijske misterije ogleda upravo u tome što ona *jeste* misterija. DeLilovi romani, dakle, ne pokušavaju da istoriju liše njene „moćne tajne", jer, kako Ratner primećuje: „Uvek postoji nešto što se može otkriti [...] Skrivena suština. Istina ispod istine" (*RS*, 221). Uostalom, potpuno razrešenje misterije nije ni moguće jer nešto uvek „izmiče" (*RS*, 22), kako Biliju na početku romana objašnjava još jedan naučnik simboličnog imena, Bajron Dajn. Stoga se reči poput „mistično" i „nedokučivo" često pojavljuju u DeLilovim delima, ukazujući na to da u svetu postoji još nešto osim nauke i zdravog razuma, što će verovatno ostati tajna.

Moć tajne DeLilovi junaci prepoznaju u gotovo svemu što ih okružuje, a najpre u brojevima i slovima alfabeta, čija ih „magija" opčinjava. Bilija u istraživačkom centru dočekuje raskošni um jednog Bajrona, koji ovog dečaka pokušava da nauči da misteriju uoči u običnim stvarima, poput celih brojeva, koji za njega „[i] dan danas predstavljaju čudo" (*RS*, 23). Kako on neće uspeti da poljulja Bilijevu veru u moć razuma (za Bilija ovde nema govora o misteriji, koja je „potpuno druga tema" (22)), ulogu dečakovog „prosvetitelja" kasnije u romanu preuzima Endor, koji mu kaže:

---

[85] Kako je i sam autor izjavio u jednom intervjuu, Pitagorin „duh" usmerava radnju čitavog romana *Ratnerova zvezda* (LeClair 1982: 27).

> Ko je ono rekao da nam imena i brojevi daju moć nad svetom? Špengler, dabome. Nikad nemojte da odbacite intuiciju antičkih mislilaca, koji su verovali da je broj suština svih stvari. [...] Broj je jedna metafizika, tajni izvor čitavih kultura. [...] Cela istorija matematike odvija se u podzemlju, ispod same istorije, pogrešno protumačena, ignorisana, ismevana, nepročitana [...] (*RS*, 195)

Govoreći o tajanstvenoj moći brojeva, i Endor pravi aluzije na Pitagoru, antičkog mislioca za koga je broj predstavljao „suštinu svih stvari", dok pominjanjem Osvalda Špenglera, istoričara čija su istraživanja obuhvatala matematiku, fiziku, filozofiju i umetnost, Endor ujedno sugeriše Biliju da sve prirodne i društvene nauke, kao i umetnost, pripadaju nepreglednom polju istorije, za čiju je spoznaju potrebno priznati moć intuicije i misterije. Učenja antičkih mislilaca nepravedno su zapostavljena u savremenoj nauci, te je takvu „nepročitanu", zanemarenu istoriju, koja se „odvija u podzemlju", potrebno spasiti od zaborava i sagledati u novom svetlu.

Dok Endor, nadovezujući se na učenja pitagorejaca, govori o intuiciji antičkih mislilaca i misteriji brojeva, Ratner naglašava tajanstvenu moć alfabeta, te kaže Biliju:

> „Ne gledaj s visine na ezoteriju", kazao je Ratner. „Ako znaš pravu kombinaciju slova, možeš sve da napraviš. U tome je tajna moć alfabeta. Glasovi bez značenja, apstraktni simboli, oni nose stvaralačku moć [...] Sve je izgrađeno od dvadeset dva slovna znaka. Sam alfabet je i muški i ženski. Stvaranje zavisi od jednog anagrama." (*RS*, 222-223)

Brojevi i slova, dakle, imaju mistična svojstva, jer pomoću njih spoznajemo, ali i kreiramo stvarnost, i u tome se ogleda

moć svakog jezika, uključujući univerzalni jezik matematike. I DeLilovi junaci iz drugih romana često su opsednuti brojevima i slovima, te u *Podzemlju* Nik Šej veruje u moć broja trinaest, koji, kako neprestano preračunava, oblikuje kako njegovu ličnu, tako i globalnu istoriju. Njegova gotovo sujeverna vera u moć ovog broja možda potiče od njegovog nekadašnjeg nastavnika poznavanja prirode, Alberta Bronzinija, koji u jednoj sceni romana govori đacima o važnosti brojeva, te kaže: „Potrebni su nam brojevi da bismo svetu dali smisao. Mi razmišljamo u brojevima. Razmišljamo u dekadama. Zato što nam je potreban princip organizovanja [...] da bismo bili manje zbunjeni." (*PZ*, 744). Osim toga, *Podzemlje* evocira i Ratnerovo oduševljenje jezikom i imenima, posebno u sceni u kojoj otac Paulus, jezuitski sveštenik, objašnjava Niku da ono što je neimenovano ostaje nepoznato: „Vidiš kako svakodnevne stvari ostaju skrivene. Zato što ne znamo kako se zovu" (*Ibid*., 551). Za oca Paulusa, a, slobodno možemo dodati, i za samog autora, „fizika jezika" predstavlja „ono konačno mistično znanje" (*Ibid*., 551-552), skrivenu istinu koju čovek pokušava da dokuči organizovanjem svog iskustva kroz jezik i brojeve.

Iako su razmatranja junaka *Ratnerove zvezde* o magiji jezika i brojeva istovremeno predmet parodije, njihovo divljenje na ivici religioznog zanosa i sujeverja pokazuje da ljudi moraju da veruju u nešto, potrebno im je nekakvo „metafizičko olakšanje" (*RS*, 433), kao spas od nauke koja je počela previše da se oslanja na hladnu, ali i nepouzdanu logiku razuma. U tom smislu, Bili dobija još jedan koristan savet od Endora, kada mu on kaže: „I, zapamti, postoji jedna tačka nakon koje je moguće prestati sa kopanjem i pustiti se u slobodan pad. Upotrebi maštu. Tako ćeš znati kad da napraviš zaokret" (196). Ono što Endor zapravo savetuje Biliju jeste da napravi „skok u veru" i počne da koristi sopstvenu intuiciju i imaginaciju kako bi protumačio misteriozni signal iz sazvežđa Ratnerove zvezde. Drugim rečima, on mu govori da „udruži hemisfere" –

upravo ono čemu je i otac instinktivno pokušao da ga nauči kada ga je prvi put poveo u njujoršku podzemnu železnicu.

Takav mistični doživljaj spoznaje u DeLilovoj prozi pak prevashodno treba shvatiti kao poziv na razmišljanje izvan uvrežene logike zdravog razuma. Avgustinov moto „veruj da bi spoznao" je, čini se, jedini način da se probiju granice spoznaje, bez lišavanja sveta tajne i misterije. Endorov savet, dakle, nije poziv na verovanje u Boga i priklanjanje bilo kakvoj religiji ili kultu, već na veru u moć sopstvene intuicije, ali ipak prevashodno imaginacije, što predstavlja jedini izlaz iz začaranog kruga sumnje i paranoje koji rastu sa napretkom nauke i tehnologije.

Jedan događaj, jedna svest

Moć intuicije, dakle, predstavlja unutrašnji osećaj koji se u DeLilovim romanima zasniva na nasleđenom, kolektivnom znanju, odnosno zajedničkoj istoriji koja tajnim mehanizmima oblikuje sadašnja zbivanja. Dok Ratnerova ideja o tome da su ljudi „zvezdani prah", te da su atomi sa udaljenih zvezda „u našim kostima i nervnom sistemu" postulira zajedničko „zvezdano" poreklo, njegova teorija ujedno govori o jedinstvenoj, zajedničkoj svesti svih ljudi, što predstavlja još jedan motiv koji se ponavlja kroz ceo DeLilov opus. Kako ćemo videti u ovom delu rada, koncept „jedinstvenog planetarnog uma" (*RS*, 65) se pojavljuje u različitim oblicima gotovo u svim DeLilovim romanima, da bi u romanu *Tačka Omega* ponovo došao do izražaja kroz metaforu „sfere združenih ljudskih misli" (58). Zamisao o združenim mislima dalje implicira i jedinstveno, zajedničko polje znanja svih bića, koje je u svetu DeLilovih romana jedna od mogućih definicija istorije.

Inspiraciju za prikaz istorije kao zajedničkog prostora znanja autor najpre pronalazi u učenjima francuskog filozofa i geologa, jezuitskog sveštenika Pjera Tejara de Šardena, čije se teorije zasnivaju na filozofiji mistika i neoplatonista. I za

njega je, kao i za Avgustina, važno unutrašnje iskustvo, te on kaže: „Da bismo opisali istinsku prirodnu istoriju sveta, trebalo bi da možemo da je pratimo iznutra" (Chardin 2008: 151). Poput svojih prethodnika, i Šarden postulira „dušu sveta", i njen primer pronalazi u ljudskoj duši, odnosno svesti, koja za Šardena postoji i razvija se paralelno sa geosferom i biosferom. „Omotač" svesti, koji je „najgušći od svih", Šarden naziva „noosferom", odnosno sferom ljudskih misli (*Ibid.,* 182). Štaviše, noosfera se neprestano „zgušnjava", „konvergira", u cilju dostizanja „tačke Omega", koja ljudske misli sjedinjuje i apsorbuje (*Ibid.,* 259, 273). Kroz koncept konvergencije Šarden objašnjava i celokupnu evoluciju, kao težnju svih stvari i bića da dosegnu „tačku Omega", maksimalni nivo svesti koji je za njega konačna svrha postojanja. Evolucija je, dakle, neprestano usavršavanje i „nagomilavanje" svesti (*Ibid.,* 151, 243, 258), a završni stepen evolucije, tačka konvergencije, jeste „događaj koji se bliži sa svakim danom koji prođe: kraj svekolikog života na našoj zemlji, smrt planete, konačna faza fenomena čoveka" (*Ibid*., 273).

Romani Dona DeLila često citiraju Šardenove eshatološke vizije ili prave aluzije na njih, i prepoznatljiv je apokaliptični ton njegovih predviđanja koji autor prenosi u svet svojih romana, uglavnom u ironičnom svetlu. Tako se teorija o linearnom progresu i usavršavanju svesti dovodi u pitanje još u romanu *Ratnerova zvezda,* gde se ranija civilizacija pokazuje savršenijom od savremene, koja nije u stanju da razbije šifru i protumači signal iz prošlosti. Arheolozi iz ovog romana neprestano otkrivaju primere progresivnije svesti u iskopinama, zaključujući da smo „sve napredniji što dublje kopamo", jer dok razgrću sloj po sloj pronalaze dokaze „složenijih vrsta oruđa, kulture uopšte" (*RS*, 321-322, 360). Ideja napretka civilizacije i progresivnog razvoja istorije preispituje se i u ostalim DeLilovim romanima, posebno u *Kosmopolisu*, gde autor dovodi u pitanje stanovište teoretičara poput Fukujame, za koje liberalni kapitalizam predstavlja najnapredniji, a

time i krajnji stupanj istorije. Iz *Kosmopolisa,* ali i drugih dela, poput romana *Mao II* i *Podzemlje,* zaključujemo da se društva liberalne demokratije ne razlikuju previše od totalitarnih uređenja, možda najpre po suptilnijem načinu manipulacije koji olakšavaju savremene tehnologije, o čemu je bilo govora u prethodnom poglavlju. Osim toga, zaključak DeLilovih arheologa u prenesenom značenju ujedno govori u prilog tezi o važnosti istorijskih istraživanja za napredak vrste. Posmatrana u tom svetlu, istorijska amnezija koja karakteriše savremeno društvo, upućuje na pomisao o civilizacijskom nazadovanju.

DeLilo kritički promatra i Šardenov princip „konvergencije", koji uvodi u romanu *Ratnerova zvezda*, gde je „Unutrašnja konvergencija" (*Convergence Inward*) naziv jednog poglavlja. Princip konvergencije u *Ratnerovoj zvezdi* najpre razmatra pustinjak Henrik Endor, doduše nesvesno, kada kaže da je „*žudnja* u središtu zemlje": „Sve je žudnja. Sve žudi" (*RS,* 87). Kako Mark Ostin zapaža, Endor na ovaj način zapravo objašnjava princip gravitacije, te je u *Ratnerovoj zvezdi* krajnja tačka „unutrašnje konvergencije" predstavljena kroz motiv crne rupe, koja silom gravitacije apsorbuje sve što se nađe u njenom okruženju (Osteen 2000: 72). Motiv konvergencije DeLilo zatim ponavlja iz romana u roman, tako da i u drugim delima postoje stvari kojima likovi teže, ili za kojim „žude", a koje zapravo predstavljaju središte zapleta. U *Podzemlju* je to, naravno, bejzbol loptica, „neprocenjiva dragocenost" (26), koja predstavlja „tačku konvergencije" različitih likova u romanu, čije se sudbine presecaju u dodiru sa ovim predmetom, dok je u *Vagi* to glava Džona Kenedija, „predmet hiljadu žudnji" kako žena, tako i političkih i parapolitičkih snaga, i, naravno, Lija Harvija Osvalda. U *Padaču* je tačka sažimanja trenutak udara Hamadovog aviona u jednu od kula, kada se njegova svest sjedinjuje sa svešću Kita Nojdekera, koji se u trenutku napada nalazi u pogođenoj zgradi, dok u *Tački Omega* takvu „nultu tačku" predstavlja nestanak Ričardove ćerke u pustinji, moguće ubistvo ili njen doslovni prelazak u nemate-

rijalno stanje, stanje čiste svesti.[86] U romanu *Mao II* je to smrt Bila Greja, koju prefigurira njegovo poziranje za fotografiju, što on poredi sa „sedenjem na sopstvenom bdenju", odnosno trenutak kada umetnik i u doslovnom smislu biva „apsorbovan" (216-217), dok u *Belom šumu* takva tačka udara izostaje, te likovi nastavljaju beskonačno da konvergiraju ka nekoj zamišljenoj katastrofi koja se zapravo dogodila i pre početka romana, pre samog toksičnog akcidenta. Konačno, kako nas DeLilovi junaci često podsećaju, svaki zaplet konvergira ka jedino mogućem smrtnom ishodu – to je, uostalom, čovekov usud. Smrt je, dakle, konačni ishod svakog zapleta, odnosno „zavere", koja sužava svet „u najtanju moguću liniju vidika, u kojoj se sve sažima u jednu tačku" (*P,* 154) – Šardenovu „tačku Omega".

Ipak, ime ovog jezuitskog sveštenika i mistika, koji je u velikoj meri uticao na razvoj DeLilove poetike, neće biti spomenuto u njegovim delima sve do *Tačke Omega*, romana u kom Ričard Elster objašnjava Finliju kako je u studentskim danima izučavao dela Tejara de Šardena: „Pisao je kako je ljudska misao živa, kako kruži. I kako se sfera združene ljudske misli bliži svome kraju, svom poslednjem plamičku." (58). Nadovezujući se na Šardena, Elster zaključuje:

> Mi smo gomila, roj. Razmišljamo u grupama, putujemo u vojskama. Vojske nose gen samouništenja. Jedna bomba nikad nije dovoljna. Maglovitost tehnologije, u kojoj proročišta smišljaju svoje ratove. Jer tu dolazi do preokreta. Otac Tejar je to znao, to je tačka Omega.

[86] Razmišljajući o njenom neobjašnjivom nestanku, Džim Finli razmatra mogućnost „čiste misterije": „Da nestane u vazduhu, činilo se da je baš tako moralo da bude, da joj je to sudbina [...] Da li je slučajno otišla nekud preko ruba našeg nagađanja i jesmo li uopšte bili voljni da zamišljamo šta se desilo." (*TO* 89, 87).

> Iskorak iz naše biologije. Moramo li večno da budemo ljudska bića? Svest je iscrpljena. Sad je vreme da se vratimo neorganskoj materiji. To je ono što želimo. Želimo da budemo kamenje na livadi. (*TO,* 59)

Tačka Omega je, dakle, roman koji pokušava da otelotvori Šardenove koncepte, prevashodno kroz ideju o neminovnom kraju istorije i „fenomena čoveka". Ljudi žele, odnosno *žude* da budu kamenje na livadi, da dosegnu nivo „natpersonalne organizacije".[87] Ipak, dok za Šardena dostizanje „tačke Omega" podrazumeva „hrišćanski fenomen", jer se „Bog, Centar svih centara [...] tako savršeno podudara sa tačkom Omega", u DeLilovom romanu ovaj koncept predstavlja tačku samouništenja, kojoj ljudski rod neprestano teži, odnosno ka kojoj „konvergira". Iscrpljenost besmislenim ratom u Iraku, kroz koji se prelamaju i svi ostali ratovi u istoriji, predstavljena je u ovom romanu kroz sliku iscrpljene svesti kojoj se neumitno bliži kraj, ali takav koji ne obećava sjedinjenje sa božanskom dušom, već zastrašujuće ništavilo.

U ovom delu rada ćemo se pak usredsrediti na tezu o ljudskom rodu kao „gomili" i „roju", koju Elster izvodi na osnovu Šardenovih učenja. Zapravo, razmišljanje i kretanje u grupama i „rojevima" pronalazimo i u drugim DeLilovim romanima, koji često razmatraju ulogu masovnih skupova u istoriji. Dakle, „razdoblje gomila" nije samo moderno doba u kom mediji, kao pomenuta „sila socijalizacije" umrežavaju ljudsku svest. Svet DeLilovih romana odaje utisak da se ljudi oduvek grupišu u skupove, te da je u suštini svakog ljudskog bića da žudi da bude deo gomile, kako Elster sugeriše u *Tački Omega*.

---

[87] Za Šardena tačka Omega ujedno predstavlja trenutak prelaska na napredniji nivo uređenja koji prevazilazi fenomen čoveka. (Chardin 2008: 254-255).

Začetke takvih zapažanja o kretanju i razmišljanju ljudi u gomilama i rojevima opet pronalazimo u *Ratnerovoj zvezdi*, u scenama u kojim jezuitski sveštenik Arman Verbena proučava „metafiziku crvenih mrava", odnosno njihov model ponašanja, u kom uočava „božanski model", možda opet na tragu Šardenovog zapažanja o „čudesnim organizacijama" stvorenja koja se grupišu u „jedinstvenu živu mašinu, uzavrelu košnicu ili mravinjak" (Chardin 2008: 155). Arman zaključuje da nas „[m]ravi [...] uče da je šema, šema, šema osnovni element u kom stvorenja iz fizičkog sveta uočavaju savršeni primer božanskog ideala", kao i da je „sve što oni [mravi] danas ovde urade za nas deo jednog plana" (*RS*, 157-158). Tako je, naravno, i u svetu romana, gde model ponašanja likova otkriva „božanski" plan autora. U DeLilovim romanima pak i sami junaci, „stvorenja iz fizičkog sveta", u retkim trenucima transcendencije uočavaju pomenuti „božanski" plan, koji prevazilazi okvire racionalne misli i prelazi u sferu metafizike. To se najpre dešava u scenama najveće „konvergencije", kada DeLilo prikazuje masovne skupove, i kada se, poput tela junaka, i njihove misli združuju u Šardenovoj „noosferi", te dostižu povišeno stanje svesti. Dok je kod Šardena takvo stanje nadahnuto božjom promišlju, koja objedinjuje sva stvorenja koja čine gomilu, u DeLilovom svetu takvo čudesno nadahnuće nije božanske prirode, već se rađa iz istorijskog nasleđa i osećanja zajedništva sa drugim ljudima. Religiozne reči i metafore kroz koje autor često daje opise gomila najčešće su predmet parodije, te pozivaju na preispitivanje svake postavke (uključujući religijsku) koja pretenduje da objasni misteriju ljudskog postojanja.

Takvo povišeno stanje svesti DeLilovih junaka najpre bi se moglo uporediti sa doživljajem epifanije, i Džon Maklur scene mističnog nadahnuća u DeLilovoj prozi upoređuje sa religijskim obredima. U studiji „DeLilo i misterija" (DeLillo and Mystery) Džon Maklur zapaža da se trenuci mistične spoznaje, epifanije, uglavnom javljaju prilikom nekog javnog „kolektivnog obreda" dajući junaku „snažno osećanje zajed-

ništva sa drugim ljudima i [...] nekim neimenovanim duhovnim prisustvom". Maklur dodaje da se obred uglavnom odvija u otvorenom javnom prostoru, a ne u crkvi ili u zatvorenom, bez prisustva sveštenika, „ljudi se slobodno kreću, niko nije isključen, i okupljeni ne pripadaju istim institucijama" (McClure 2008: 168). Likovi u takvim trenucima doživljavaju neku vrstu kolektivne ekstaze, a pokretač takvog stanja svesti može biti bilo šta – od džingla i video klipa, grafita, bilborda i interneta do velikih umetničkih dela – ukratko, to su simboli iz popularne i visoke kulture koji ih podsećaju na to da svi oni dele zajedničku prošlost, kolektivno nasleđe.

DeLilova najpoznatija scena kolektivne ekstaze koja prati iznenadnu spoznaju istine svakako je kraj priče o Esmeraldi u *Podzemlju*. Na samom kraju ovog romana ljudi se okupljaju ispred bilborda koji reklamira sok od pomorandže, „dvesta ljudi sabijenih na jednom pešačkom ostrvu" (826), kako bi u trenutku kada prođe voz i obasja bilbord na njemu ugledali lice ubijene devojke Esmeralde i tako doživeli neku vrstu prosvetljenja. U trenutku obasjavanja bilborda, sestra Edgar, opatica koja stoji u gomili vidi:

> [...] kako se Esmeraldino lice pomalja ispod one raskošne duge od soka, i iznad malog periferijskog jezera i čini joj se kao da neko živi u tom liku, nekakav živi duh [...] Oseća da joj se nešto ukazalo. Anđeo najčistije radosti [...] Čini joj se kao da joj je sve nadohvat ruke, kao da joj se sve ukazuje, tuga i gubitak i otupeli materinski jad i nekakva snaga na nekom dubokom nivou žaljenja koji joj ne da da se odvoji od ljudi koji se rukuju i oplakuju [...] na trenutak postaje bezimena, lišena svih pojedinosti iz svoje lične istorije, kao bestelesna činjenica u tečnom obliku, koja se izliva u gomilu.
>
> (*PZ,* 831)

Ona zatim u transu skida rukavice koje uvek navlači u strahu od infekcije kada ide u posetu siromašnim stanovnicima Bronksa i počinje da se rukuje sa ekstatičnim ženama koje „izmaštanim rečima" u transu „pevaju o stvarima koje su izvan njima znanih zanosa" (*Ibid.,* 829). Ovo je scena njenog oslobađanja i duboke spoznaje zajedništva sa drugima, sa celim svetom. Sestra oseća kao da „postaje bezimena" i „lišena svih pojedinosti iz svoje lične istorije", jer napredniji nivo svesti prevazilazi personalno, kako nas Šarden podseća. Opatica koja se do tada gnušala direktnog kontakta sa ljudima, što je simbolično naznačeno gumenim rukavicama, odjednom dopušta da je okupljeni grle, osećajući prvi put da tu pripada, da su svi deo Istorije. Međutim, nakon dve večeri Esmeraldin lik se više neće ukazivati na bilbordu, što će sestru Edgar ostaviti zapitanu nad ljudskom sposobnošću spoznaje istine i prevrtljivosti pamćenja. Videćemo pak da ona na kraju odlučuje da veruje u „nešto sveto što pulsira na vrelom horizontu", u „viziju za kojom čovek žudi zato što mu je potreban nekakav znamen koji bi suprotstavio svojoj sumnji" (*Ibid.,* 832).

Za Džona Maklura ova scena je „najviše katolička od DeLilovih brojnih scena skupova, scena koja se najviše približava uprizoravanju katoličkog kosmosa i potvrđivanju katoličkih misterija", iako je čudo „uokvireno reklamom na bilbordu" koji će ubrzo biti uklonjen (McClure 2008: 175). Valjalo bi, ipak, dodati da je i ovaj deo romana presvučen u nekoliko slojeva parodije tako da istovremeno podriva sam sebe, odnosno religijske, posebno katoličke rituale. Sestra Edgar tako prepoznaje „izobilje truda i tehnike" u „prefinjeno" iscrtanim kapljicama soka od pomorandže na bilbordu, što poredi sa srednjovekovnom crkvenom arhitekturom, dok miris avionskog goriva poredi sa tamjanom (*PZ*, 828, 833). Zapravo, čitav događaj je sagledan u religijskom svetlu zbog toga što je sestra Edgar fokalizator kroz najveći deo ove scene, te njena zapažanja vrve od reči kao što su „anđeo", „duh", „božji dah", ali i neodređenih izraza poput „nekakva snaga", „nešto", koje upu-

ćuju na neku neimenovanu mističnu silu koja je za ovu opaticu (ali ne nužno i za samog autora) oličena u Bogu.

DeLilovi romani obiluju sličnim scenama gotovo religiozne ekstaze na banalnim mestima, poput supermarketa ili ambara, kao što je slučaj u romanu *Beli šum*. Tako će duh zajedništva obuzeti i protagonistu ovog romana, Džeka Glednija, dok stoji u redu u supermarketu, među ljudima, i sluša otkucavanje robe na kasi, prepoznajući da na isti način svi ti ljudi stoje u nekom zamišljenom redu iščekujući da otkuca njihov poslednji čas, i da se u tome ogleda misterija „božanskog plana". Iznenadnu spoznaju o zajedništvu sa drugima doživljava i publika prilikom projekcije Ajzenštajnovog izmišljenog filma „Unterwelt", kada Klara i Džek instinktivno reaguju na poznati zvuk, „Marš" Sergeja Prokofjeva, koji su čuli mnogo puta pre samog filma, zvuk koji je već postao deo kolektivnog znanja kao špica za radio emisiju (*PZ,* 451). U ovom slučaju duh, odnosno „božji" dah zajedništva donose mediji koje DeLilovi junaci doživljavaju kao tajanstvenu silu koja im putem „nedokučive telemetrije mase" (*Ibid*., 452) osvetljava istinu. Uostalom, kako Lijana razmišlja u romanu *Padač,* „[b]iti gomila, to je već samo po sebi bila religija." (164).

Jasno je, dakle, da autor scene kolektivne mistične spoznaje ne pokušava da objasni katoličkim dogmama. Masovni skupovi, odnosno združena tela DeLilovih junaka, predstavljaju metaforu Šardenove „sfere združenih ljudskih misli", odnosno Le Bonove „zbirne duše". Skup „konvergira" sve dok ne postane jedno telo, sa jedinstvenom svešću, što je u DeLilovim romanima često naglašeno opisima gomila u jednini. Štaviše, gomila (*the crowd*) zapravo je jedini „lik" u DeLilovom stvaralaštvu koji se pojavljuje iz romana u roman.

U *Vagi*, na primer, možemo posmatrati i sam proces „konvergencije", postepenog sažimanja i sjedinjavanja tela i misli gomile. U sceni Kenedijevog kobnog dolaska u Dalas posmatramo kako se gomila sveta priprema za njegov doček:

> Odmičući ulicama, svetina je počinjala da razume zašto se tu nalazi. Ta poruka je preskakala otvoreni prostor od jedne gomile tela do druge. Neka zaraza ih je ovde dovela, nekakav misteriozni zajednički impuls, na stotine hiljada ih je došlo iz toliko mnogo istorija i sistema postojanja, došli su iz nekog iskustva prethodne noći, združenih snova, da zajedno stanu i uzvikuju dok prolazi linkoln.[88] Bili su tu da budu jedan događaj, jedna svest [...] Bili su tu da okruže krhko telo jednog čoveka i dobiju njegov osmeh, da prime nekakav znak darežljivosti njegove duše. (*L,* 394)

Dok prolaze ulicama, ljudi se postepeno približavaju „tački konvergencije", centru Dalasa kojim će proći Kenedijeva delegacija, i kako prilaze krajnjem odredištu, tako se i njihove misli sažimaju sve dok ne postanu „jedan događaj, jedna svest". „Misteriozni zajednički impuls" poput sile gravitacije privlači nekoliko stotina hiljada ljudi, čije istorije i iskustva prethodnih noći bivaju združene na tom važnom mestu. Kako gomila postepeno ulazi u „toplotu i svetlost" mesta zbivanja, „[n]ekakvo znanje ispunjava vazduh, neka samosvest" (*L,* 394). Konačno, događaj je toliko nabijen združenom energijom da se i bukvalno završava eksplozijom u Kenedijevoj glavi. To je onaj „gen samouništenja" o kom Elster govori u *Tački Omega*, a koji nigde ne dolazi do izražaja jasnije nego unutar masovnih skupova.

---

[88] Zanimljivo je što se kroz celo poglavlje linkoln, automobil u kom se Kenedi vozi na dan atentata, gotovo predstavlja kao osoba, istorijska ličnost. Direktor Branču između ostalog nalaže da uspostavi paralele između smrti Džona Kenedija i Abrahama Linkolna (*L*, 379).

I u romanu *Padač* posmatramo proces sažimanja gomile u jedno telo u sceni u kojoj se Lijana i njen sin Džastin priključuju protestima protiv rata i agresivne politike:

> Ceo put su prešli pešice, najpre nekoliko blokova na sever, potom kroz centar grada, i konačno dole prema Junion skveru [...] Hodali su s još petsto hiljada drugih ljudi, svetao ljudski roj pružao se od jednog do drugog trotoara [...] Osećala je da joj je sve to nekako daleko, premda ju je pritiskalo sa svih strana [...] gomila se zgusnula, rušeći se pod sopstvenom težinom. (*P,* 161)[89]

U svetu DeLilovih romana, dakle, gomila predstavlja zbijenu masu tela i misli koje se neobjašnjivo sjedinjuju sve dok ne dostignu krajnju tačku sažimanja i počnu da se „ruše pod sopstvenom težinom", kao u nekakvoj zamišljenoj crnoj rupi. Lijana se zatim priseća svog puta u Kairo, kada se sa jednom prijateljicom obrela u gužvi nekog festivala, u još jednoj „nepreglednoj gomili": „Gomila je bila dovoljno velika da se čovek u bilo kom njenom delu osećao kao da je u sredini [...] Pretvorila se u ono što su oni emitovali." (164).

„Misteriozni zajednički impuls" gomile, odnosno „nedokučiva telemetrija mase", zapravo se svodi na onaj osnovni princip DeLilovog univerzuma o kom govori još roman *Ratnerova zvezda,* kada Endor kaže da je „žudnja u središtu zemlje", te da „sve žudi". Tako u romanu *Mao II* u sceni masovnog venčanja na stadionu gomilu: „obuzima sila žudnje. Odmah to znaju, oni to osećaju, svi zajedno, žudnja duboko u vremenu,

---

[89] Proces postepenog sjedinjavanja gomile možemo pratiti i u romanu *Kosmopolis*, kada Erik razmišlja: „Najpre biste stajali po strani i posmatrali, a onda biste se odjednom našli usred svega toga, kao neko ko je zajedno sa tom gomilom, potom i kao deo nje, a onda biste postajali sama ta gomila, koja gusto zbijena pleše kao jedan." (*K,* 116).

koja teče u krvi zemlje" (*M,* 16). „Sila žudnje" privlači i navijače koji će doći na utakmicu Džajantsa i Dodžersa, jedno „dete sa svojom ličnom žudnjom", koje je „deo gomile koja se okuplja". I kao što gomila neobjašnjivo „čezne" da postane jedno, tako i „[i]storiju ispisuju velike čežnje" (11), kako saznajemo na samom početku *Podzemlja*. Uostalom, čini se da i sam roman „čezne" da predstavi sveukupnost znanja i iskustva jednog vremena, odnosno „sv[e] t[e] ljud[e] koje su oblikovali jezik i klima i popularne pesme i hrana koju jedu za doručak i vicevi koje pričaju i automobili koje voze", a koji „svi zajedno jezde stazom uništenja", kako Edgar razmišlja, strahujući od budućih atomskih udara (*PZ,* 28).

Dakle, istorija sveta je istorija gomile, jedinstvene svesti svih stvari i bića, i zajedničke prošlosti satkane od svekolikih znanja i iskustava, kako nam DeLilovi romani na različite načine sugerišu. I ovaj koncept ima uporište u Šardenovim učenjima, što možemo zaključiti iz još jedne njegove studije, u kojoj kaže:

> Bez obzira na to da li razmatramo položaj stenovitih slojeva kojima je Zemlja obložena, organizaciju oblika života koji je naseljavaju, različite civilizacije koje je izrodila, ili strukturu jezika koji se na njoj govore, prinuđeni smo na to da izvedemo isti zaključak: da je sve suma prošlosti i da se stvari mogu razumeti jedino kroz njihovu istoriju. (Chardin 1959: 3)

Poput Šardena, koji ističe važnost istorije kao prostora koji objedinjuje sva znanja, geosferu, biosferu i noosferu, i stvaralaštvo Dona DeLila upućuje čitaoca na neophodnost poznavanja sveukupne istorije. Tako i on u svojim romanima posmatra istoriju iz kosmičke perspektive, kao istoriju planete, od „položaja stenovitih slojeva" do ljudske civilizacije, što dočara-

va svojim čestim „snimcima" masovnih skupova iz vazduha, ili prizorima zemlje iz „dalekog totala".

Najupečatljivije opise istorije zemlje pronalazimo u *Podzemlju*, posebno u scenama u kojim Nikov brat Met opisuje pustinju u kojoj se nalazi njegova organizacija „Džep":

> Peščana polja, slane doline, belina, čitav beli svet negdanjeg morskog dna, linije bele izmaglice u daljini, šest hiljada godina stara mumificirana beba pronađena u jednoj pećini blizu Vajt Sitija, tako je, a bilo je tu i životinja koje su pobelele tokom mnogobrojnih eona, nekada smeđi miš koji je svoju boju prilagodio gipsanim dinama ne bi li izmakao pogledima grabljivica. (*PZ* 410)

U pustinji se najjasnije ukazuje istorija planete, jer ona sadrži sva saznanja i iskustva koja su se akumulirala „tokom mnogobrojnih eona", a koja su simbolično predstavljena kroz instinktivnu dovitljivost jednog miša. To je istorija svih stvari i bića oblikovanih nedokučivom snagom vetra „o kome su govorile sage starih naroda", a koji je „menjao oblike dina" (*Ibid.,* 410) i ljudskih sudbina. „Šest hiljada godina stara mumificirana beba" govori o istoriji ljudskog bola skamenjenog u pustinjskoj pećini, u kojoj prošlost čudesno i potresno postoji paralelno sa sadašnjim trenutkom. Dok kasnije gleda snimke zemlje iz svemira, Met na njima vidi još i „tragov[e] erozije tla, pucanja tla i stotinu drugih dešavanja i osobina" (*Ibid*., 422), a koji mu otkrivaju „nekakvu prikrivenu lepotu sveta" (*Ibid*., 423), istinu koja se očitava na dubokim brazdama i pukotinama stena.

I Nik razmišlja o istoriji kao zbiru svih znanja i iskustava, pronalazeći inspiraciju u nepreglednom prostranstvu svemira:

> Zanimljivo je razmišljati o onom velikom nebeskom požaru u kome mi vidimo samo

> oblike životinja i delove pribora za jelo. [...] Istorija se nije mogla svesti na propuštene minute na traci. Nisam pred njom stajao bespomoćan. Klesao sam je od jezgra svekolikog znanja, crpeo veru iz čvrste i korisne teksture iskustva. Čak i ukoliko verujemo da je istorija žrvanj pokretan ljudskom krvlju – pročitajte Musolinijeve govore – ako ništa drugo, bar smo je upoznali zajedno. Jedan narativni tok, a ne deset hiljada čestica dezinformacija. (*PZ*, 85)

Zvezde, dakle, kriju mnoge istine koje ne slutimo, te je možda u „nebeskom požaru" potrebno potražiti odgovore koje drugde ne pronalazimo, sugeriše Nik, još jedan DeLilov „jezuita".[90] Spram nepreglednog prostranstva svemira istorija se jasno ukazuje kao „jedan narativni tok" – to je jedna Istorija „od jezgra svekolikog znanja" koja obuhvata sve, od pustinjskog peska do čoveka, kao najveće misterije, i u njenom središtu je žudnja koja teče „ljudskom krvlju" i „krvlju zemlje".

Važno je, međutim, da Nik pred takvim veličanstvenim prostranstvom istorije ne stoji „bespomoćan". Proganjan teretom prošlosti, nehotičnim ubistvom prijatelja, on odlučuje da se iskupi prilježnom brigom o otpadu, DeLilovoj velikoj metafori istorije. Takvo razumevanje sopstvene uloge u istoriji kod Nika se najpre razvija pod uticajem doktorke Lindblad, psihologa, koja ga prilikom jedne seanse u popravnom domu podseća: „Imaš odgovornost prema toj istoriji. Ti si za nju zadužen. Od tebe se zahteva da u njoj pronađeš smisao. Duguješ joj svoju potpunu pažnju." (*PZ,* 522). I kao što Nik ima odgovornost prema sopstvenoj istoriji, tako i čitav ljudski rod ima odgovornost prema Istoriji u kojoj mora da pronađe smisao

[90] Tako ga krišom zovu majka i brat, Rozmari i Met, zbog toga što je iz popravnog doma poslat u Minesotu, „kod jezuita" (*Podzemlje,* 458).

– o tome, uostalom, govori i Šarden, kada kaže da neminovni kraj sveta i bizarna istorijska dešavanja nisu razlog za očajavanje, već prilika za preispitivanje.[91]

A smisao je, reklo bi se iz DeLilovih romana, još jedino moguće pronaći u umetnosti, svetu fikcije, koji, kako i sam autor zaključuje, „spasava istoriju od njenih konfuzija" (DeCurtis 2005: 64).

Teologija? Logika? Matematika? Umetnost?

Život započinjemo u haosu, nemušto. Kako prodiremo u svet, pokušavamo da nazremo neke obrise, neki plan. Ima u tome dostojanstva. Ceo tvoj život je jedan zaplet, jedna šema, dijagram. [...] Smišljati plan znači priznati život, žudeti za oblikom i kontrolom. [...] Kovati plan, postaviti neki cilj, oblikovati vreme i prostor. Tako usavršavamo umeće ljudske svesti. (*WN,* 291-292)

Pokušaj da se istorija razume i savlada predstavlja nastojanje da se ovlada vremenom, mnogobrojnim „eonima" spram kojih ljudski život izgleda zastrašujuće kratko i beznačajno. Poput Meta Šeja, i Ričard Elster zagledan u pustinju razmišlja o istoriji u „kosmičkim razmerama", o „geološkom", „dubokom" i „epohalnom" vremenu „koje nam prethodi i koje će nas nadživeti" (*TO*, 53, 25, 78, 50). Misterija vremena muči mnoge DeLilove junake, i njihova razmišljanja se zapravo svode

[91] Šarden ovde misli na komunizam i nacizam kao primere „izopačenja pravila noogeneze", te kaže: "[...]I hold that our reaction should be not one of despair but of a determination to re-examine ourselves." (Chardin 2008: 257). O „odgovornosti" i „dužnosti" prema istoriji govori i Kolingvud, kada kaže da „istorijsko saznanje nije nikakav luksuz, ili puka zabava svesti u dokolici od prečih zanimanja, nego vrhovna dužnost, čije izvršenje je suštinsko za održavanje, ne samo nekog posebnog oblika ili tipa razuma, nego i samog razuma." (Kolingvud 2003: 216).

na ono staro Avgustinovo pitanje: „A što je vrijeme? Tko bi to mogao lako i ukratko razjasniti? Tko bi to mogao i samo mišlju shvatiti pa da to onda riječju izrazi?“ (Augustin 1973: XI.xiv.17). Njegovo pitanje odzvanja u mnogim DeLilovim romanima, a najpre u *Podzemlju*, u trenucima kada se Albert Bronzini pita „Koliko je duboko vreme?“, razmišljajući potom o odnosu „vremenskog toka i ljudske jedinke, te naše krhke grudvice tela i duše“ (230, 239). Štaviše, i sam Albertov život, koji je „neodređen kad je reč o vremenu“ (*PZ,* 230), kao da otelotvoruje problem tajne vremena.[92]

Nedokučivost i neukrotivost vremena u DeLilovoj prozi prevashodno upućuju na nesavladivost istorije i ljudskog iskustva, koji se beskonačno protežu u vremenu, pa im nije moguće odrediti ni početak ni kraj. I kao što nas Avgustin podseća da je vreme, u skladu sa ljudskim iskustvom, neprestana sadašnjost (sadašnjost u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti), i u svetu DeLilovih romana ono je „prošlost koja nikad ne prestaje da se događa“ (*PZ,* 205), jer, kako Albert zaključuje, vreme „nosimo u svojim mišićima i genima, predajemo ga narednom skupu stvorenja“ (*Ibid*., 239). Albertova razmišljanja, koja podsećaju na ranije pomenutu Ratnerovu teoriju o tome da se atomi sa zvezda nalaze „u našim kostima i nervnom sistemu“, zapravo predstavljaju poziv na povratak duhovnosti u nauku, jer je čovek „krhka grudvica tela i duše“, pri čemu se ovaj drugi, jednako važan aspekt ljudskog bića, u nauci često ignoriše i zanemaruje. Naučnici, kako on zaključuje, mogu da izmere „život i smrt najmanjeg srebrnastog trilionitog dela sekunde“, ali ne i da objasne beskonačnost vremena koje se proteže u ljudskoj duši, pa on u nastavku kaže: „Razmisli o

[92] Njegovo ime ujedno asocira i na Alberta Ajnštajna i njegove postavke o relativnosti vremena. Ajnštajn se pominje još u prologu romana, gde su najavljene najvažnije teme u romanu, između ostalog i tema neobjašnjivosti vremena.

tome, Ajnštajne, imenjače moj" (*Ibid*., 239).[93] On je, dakle, još jedan DeLilov junak koji govori o neophodnosti „udruživanja hemisfera" i produhovljenja nauke.[94]

Kako je ranije pomenuto, razumevanje i predstavljanje vremena ujedno je i jedan od osnovnih problema odnosa istorije i fikcije. Da podsetimo, za Pola Rikera ljudsko vreme predstavlja „ono što istoriografija i književna fikcija *zajednički* preoblikuju, ukrštajući *u* njemu svoje referencijalne modus*e*" (Riker 1993: 108, kurziv P. R.). Ipak, dok za Rikera „*vreme postaje ljudsko vreme u onoj meri u kojoj je organizovano na pripovedni način*" (Riker 1993: 73, kurziv P. R.), u DeLilovom romanesknom svetu put spoznaje ne vodi nužno kroz priču i neke prepoznatljive oblike razumevanja. Za DeLilove junake, kao i za Avgustina, vreme je u ljudskoj duši, tako da je za pronalaženje smisla potrebno duhovno nadahnuće koje najčešće izostaje iz istoriografskih pripovesti. Zato u svetu DeLilovih romana fikcija, kao i svi oblici umetnosti, imaju prednost u odnosu na istoriografiju, što ima uporište u s razlogom ponavljanoj Aristotelovoj definiciji pesništva „opštijeg" i „filozofskijeg" od istorije. Put spoznaje, dakle, vodi kroz umetničku

---

[93] Albert na ovom mestu ponavlja zapažanja još jednog junaka *Ratnerove zvezde,* slepog astralnog inženjera Olina Najkvista, koji kaže da se pojedini koncepti „opiru preciznom merenju i definisanju", te predlaže "temeljnu rekonstrukciju naših ideja prostora i vremena".

[94] O tome govori i umetnica Loren Hartke u romanu *Bodi artist,* kada kaže da vreme mora da se oseti, a ne samo da se izučava, te kaže: „Čovek je sazdan od vremena. Vreme je sila koja ti objašnjava šta si. Sklopi oči i oseti to. Vreme je ono što određuje prirodu tvog postojanja.", ili: „Prošlost, sadašnjost i budućnost nisu odlike jezika. Vreme se razmotava u šavove postojanja. Ono prožima čoveka, stvara ga i oblikuje." (*BA,* 93,100). U ovom romanu je misterija vremena predstavljena kroz lik gospodina Tatla, koji, kako Loren razmišlja, „možda živi u nekoj vrsti vremena koje nije podložno naraciji", prelazeći „iz jedne stvarnosti u drugu, nezavisno od logike vremena" (*Ibid.,* 65, 93).

produkciju, trenutak susreta sa umetničkim delom kada čovek doživljava ono neobjašnjivo nadahnuće nalik na bogojavljenje.

Opčinjenost umetnošću prožima celokupno stvaralaštvo Dona DeLila, i, kako Džon Duval zapaža, neobjašnjivi momenti transcendencije u njegovim romanima često su povezani upravo sa umetničkom produkcijom (Duvall 2008: 4). U jednom intervjuu DeLilo objašnjava da je zadatak fikcije da unese nagoveštaj reda u nasumičnost svakodnevice i da je umetnost za njega „utešna nagrada", kompenzacija za to što živimo u teškom i haotičnom svetu – „U umetnosti tragamo za smislom koji nam izmiče u prirodnom iskustvu" (DeCurtis 2005: 74), kaže on.

DeLilo, međutim, umetnost prepoznaje u gotovo svemu što ga okružuje – videli smo da se u romanu *Vaga* čak i „Izveštaj Vorenove komisije" poredi sa knjigom koju je Džejms Džojs mogao napisati posle *Fineganovog bdenja* da se „preselio u Ajovu i doživeo stotu" (*L,* 181). U svet svojih romana DeLilo uključuje najrazličitije oblike umetnosti, od uličnih grafita, performansa i multimedijalnih instalacija do fotografije, arhitekture, filma, muzike i slikarstva. I sami likovi su često umetnici, kao, na primer, slikarka Klara Saks i crtač grafita Ismail Munjos iz *Podzemlja*, umetnici performansa Loren Hartke iz romana *Bodi artist* i Dejvid Dženijak iz romana *Padač*, pisac Bil Grej i fotografkinja Brita Nilson iz romana *Mao II*. Ranije smo videli da DeLilo posebno ceni filmsku umetnost, te da se tehnike montaže, poput skokovitog reza i kontinualnog kadra, mogu primetiti i u narativnoj strukturi pojedinih romana. Kako zaključuje još jedan njegov umetnik, režiser Rej Robls iz romana *Bodi artist*: „Rešenje tajne života je u filmovima." (28), i mnogi DeLilovi junaci, od Dejvida Bela iz *Amerikane*, do Džima Finlija iz *Tačke Omega*, traže odgovore upravo u filmskoj umetnosti. Stoga ćemo se u ovom poslednjem delu rada fokusirati na čudesno svojstvo umetnosti u svetu DeLi-

lovih romana i na njenu neobjašnjivu moć da likovima osvetli put spoznaje i pomogne im da „pronađu smisao“ u istoriji.

U prethodnom delu rada videli smo da još junaci *Ratnerove zvezde* pronalaze „mistični“ element znanja tek u dodiru nauke i umetnosti. Pustinjak Henrik Endor neprestano govori o neophodnosti „udruživanja hemisfera“, objašnjavajući Biliju da su mašta i umetnost u suštini svih naučnih otkrića: „To je čista umetnost, mladiću. Umetnost i nauka. Umetnost, nauka i jezik.“ I sveštenik Arman Verbena sugeriše da je umetnost mogući odgovor na misteriju „metafizike crvenih mrava“, koja u romanu predstavlja očiglednu metaforu ljudske civilizacije, te kaže: „Teologija? Logika? Matematika? Umetnost? Razmisli o tome, dečače“ (85, 161). Takva razmišljanja o pronalaženju smisla kroz mešavinu religioznog, naučnog i umetničkog zanosa autor zatim prenosi i u svet drugih romana, a, čini se, najeksplicitnije u roman *Tačka Omega*, u čijem je središtu upravo umetnost i njena moć da čoveka približi sveukupnom znanju i iskustvu koje se u DeLilovim romanima zove istorija.

Ako je *Ratnerova zvezda* „somnabulni eksperiment“ (Boxall 2006: 60), strukturisan po uzoru na dela Luisa Kerola, *Alisa u Zemlji čuda* i *Alisa s one strane ogledala* (LeClair 1982: 11), onda je *Tačka Omega*, sa atmosferom posve nalik na snoviđenje, nastavak takvog eksperimenta. Roman počinje u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku, usred projekcije instalacije Daglasa Gordona *Dvadesetčetvoročasovni Psiho*, koja predstavlja Hičkokov kultni film usporen tako da traje dvadeset četiri sata.[95] Na samom početku romana čitalac je gotovo hipnoti-

[95] U pitanju je instalacija “24 Hour Psycho” koju je DeLilo zaista posećivao u Njujorku u leto 2006. godine (*TO*, 126), pa se u liku anonimnog pripovedača koji opsesivno dolazi u galeriju na početku i kraju romana mogu prepoznati i elementi metafikcije. DeLilo kaže: „Uglavnom sam bio jedini posetilac, ako ne računamo čuvara i nekoliko ljudi koji bi došli i ubrzo otišli.” (Citirano u: Cowart 2012: 42-43).

san, dok anonimni posmatrač u muzeju opisuje spiralno kruženje vode u čuvenoj „sceni pod tušem": „krvava voda koja je vijugavo i u sve jačem mlazu tekla u slivnik, iz minuta u minut i na kraju nestajala u vrtlogu" (*TO,* 15). Hipnotišući efekat se pojačava i kroz sećanje samog čitaoca, jer, kako nas pripovedač podseća, „taj film je bio poznat ljudima širom sveta" (*Ibid*., 18), i pomenute slike iz filma su deo opšte kulture. Zato se pri pomisli na vodu koja kruži u slivniku čitalac istovremeno priseća i završnog kadra ove scene, oka glumice Dženet Li, prikazanog u krupnom planu koji lagano počinje da kruži, poput vode koja otiče u vrtlogu. Nakon takvog prologa, čitalac kao da ulazi u nekakav prostor između jave i sna, da poput Alise prolazi s one strane ogledala, te iznenada sa Menhetna biva prebačen u pustinju Ansa-Borego u Kaliforniji, u kojoj mladi filmski režiser Džim Finli želi da snimi film o ratnom veteranu Ričardu Elsteru: „Samo jedan čovek i jedan zid" (*Ibid*., 27).

Po analogiji sa Godarovim zapažanjem da je film „istina dvadeset četiri slike u sekundi" (Godard 1972: 262), instalacija Daglasa Gordona, u kojoj je svaka radnja „razložena na sastavne delove" (*TO,* 14) tako da predstavlja „čisti film, čisto vreme" (*Ibid*., 12), u izvesnom smislu omogućava „zamrzavanje" i razumevanje istine koja izmiče sa brzim smenjivanjem slika. Tako anonimni pripovedač razmišlja: „[...] dvadeset četiri slike u sekundi. Negde je jednom pročitao da je to brzina kojom opažamo stvarnost, i kojom mozak obrađuje slike. Promenite format i otkrićete greške." (*Ibid*., 111).

Takvu „promenu formata" najpre omogućavaju tehnologije fotografije i filma, u kojima, kako Valter Benjamin zapaža, najlakše uočavamo „međusobno prožimanje umetnosti i nauke" (2011b: 275). U studiji „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti" Benjamin ističe moć kamere i njenih tehničkih mogućnosti, najpre usporavanja i ubrzavanja, uvećavanja i umanjivanja slike, te kaže: „Zahvaljujući njoj [kameri], tek otkrivamo optičko nesvesno, kao što smo pomoću psihoanalize otkrili nagonsko nesvesno." (*Ibid*., 277). Foto-

grafija i film, koji imaju moć doslovnog usporavanja i zamrzavanja vremena, ujedno predstavljaju metaforu svih drugih oblika umetnosti u DeLilovom stvaralaštvu. Benjaminovo „optičko nesvesno", te „slike koje naprosto izmiču prirodnoj optici" (*Ibid*., 250), za Dona DeLila jesu onaj „smisao koji nam izmiče u prirodnom iskustvu", a koji pronalazimo u susretu sa umetničkim delima, jer ona na čudesan način usporavaju vreme, tražeći da im se prepustimo.

Dakle, iako Benjamin žali za propadanjem aure i autentičnošću, obezvređivanjem „Ovde i Sada" u razdoblju tehničke reprodukcije (2011b: 251), on ipak priznaje umetnički potencijal modernih medija, te kaže:

> S krupnim planom proširen je prostor, kretanje je prošireno usporenim snimkom. I kao što sa uvećanjem nije reč o sve jasnijem viđenju onoga što se „ionako" vidi nejasno, nego o potpuno novom strukturisanju materije, tako ni usporeni snimak ne čini vidljivim samo poznate podstreke kretanja nego u tim poznatim otkriva potpuno nepoznate. (2011b: 276)

Aluzije na Benjaminove postavke najpre možemo prepoznati u mislima anonimnog posetioca izložbe u romanu *Tačka Omega*, odličnog poznavaoca filmske umetnosti, koji svakodnevno dolazi u muzej da gleda Gordonovu instalaciju, „očaran time, tim dubinama koje su bile moguće u usporenom kretanju, onim što se moglo videti, dubinom svega onoga što se tako lako propušta u onoj plitkoj navici gledanja." (19). Zapravo, on izložbu ne posećuje, već „pohodi" iz dana u dan u želji da „uroni u tu usporenost, u bezmalo statični ritam slike", da se „prizori pred njim probiju u samu krv, u zgusnut osećaj, da postanu deo njegove svesti" (*Ibid.,* 123) – možda u još jednoj aluziji na Benjamina, koji kaže da „onaj ko se sabire pred umetničkim delom tone u njega, ulazi u to delo" (2011b:

281). Pripovedač u romanu, čitaočeve „oči i uši" na projekciji, zapravo se nada da će kroz pomno posmatranje, usporeno vreme filma koji ujedno usporava i njegovo vreme, uspeti da uhvati smisao „stvari čije mu je značenje izmicalo" (*TO,* 17), ali i da pronađe smisao sopstvenog „anonimnog" života. Naime, dok čeka da ga film upije „poru po poru", on očekuje kako će se „rastvoriti" u liku nikog drugog do Normana Bejtsa, što je samo jedna u nizu bizarnih misli za koje on, kako smatra, „ne snosi odgovornost" (*Ibid.,* 124). Jasno je, dakle, da se film obraća njegovom „nesvesnom" delu bića u kom se, po svemu sudeći, krije izvitopereni duh budućeg ubice koji pronalazi žrtvu u posetiteljki izložbe čiji opis odgovara Ričardovoj ćerki Džesi.[96]

I režiser Džim Finli neprestano razmišlja o prirodi filma, te se nada da će kroz „[j]ednostavan krupni plan" i „[j]edan neprekidni kadar" (*TO,* 27-28) ratnog veterana Ričarda Elstera uspeti da prikaže istinu o arhitektama rata, Ričardovu „javnu ispovest", ali i sam „osvit čoveka" (*Ibid.,* 27, 60, 78). Osim toga, Džim u filmu pronalazi „nešto religiozno" jer, kako zaključuje dok se priseća svog prvog dokumentarca, filmska građa u montaži „izlaz[i] izvan granica informacije i objektivnosti" (32). Takav „religiozni" doživljaj kod njega upravo izaziva onaj Benjaminov „nesvesno prožet prostor" koji kroz ekran neobjašnjivo stupa „na mesto prostora prožetog čovekovom sveću", jer film „krupnim kadrovima [...] širi uvid u zakonitosti koje upravljaju našim životom" (Benjamin 2011b: 276). U tome se zapravo i ogleda misterija umetnosti, koja donosi nadah-

[96] I sećanja na majku, „njih dvoje u malom stanu" (*TO,* 124), koja kod njega pobuđuju slike Majke Normana Bejtsa, smeštaju ga u ravan sa ostalim DeLilovim likovima očajnika iz „sobičaka" koji pronalaze smisao u činu nasilja koji ih „izbavlja" iz nepodnošljive anonimnosti. Takav zaključak pak ostaje na nivou čitaočeve slutnje, pošto u romanu nije jasno naznačeno ni da je Džesi ubijena ni da je posetilac izložbe počinilac bilo kakvog zločina.

nuće, a ono je za Finlija „nešto religiozno" zbog toga što nije u stanju da ga racionalno objasni.[97]

Poput Hičkokovog filma, koji je predstavljen u usporenom snimku, i sam roman pokušava da uspori vreme u pokušaju da prevaziđe pokaznu prirodu stvarnosti i prodre u ravan nepoznatog, nesvesnog, kako bi pronašao neki viši smisao u svakodnevici.[98] Objašnjavajući koncept ovog romana, DeLilo kaže: „Počeo sam da razmišljam o tome kako gledamo i šta vidimo, i šta propuštamo da vidimo kad stvari posmatramo u nekom uobičajenijem formatu" (Alter 2010). Usporeni ritam *Tačke Omega*, dakle, treba da nas približi ideji o poroznoj granici između svesnog i nesvesnog, stvarnosti i sna, stvari koje nam neprestano izmiču, a koje je moguće spoznati tek kroz umetnost.

U tom smislu, *Tačka Omega* kao da predstavlja ogled o vremenu, odgovor na pitanje o kom Džesi razmišlja prilikom posete projekciji: „Kako li bi to bilo, živeti u usporenom snimku?" (115), te je radnja ovog romana usporena do krajnjih granica, gotovo do tačke mirovanja, kako bi dočarala takvo iskustvo. Nečujna instalacija kojom roman počinje, bez muzike i

---

[97] Zanimljivo je da su u romanu i Džimova razmišljanja posredovana filmskom perspektivom, te on posmatra automobil koji se kreće „kao u kakvom dugačkom usporenom kadru, u trenutku usporenog iščekivanja", a sopstvene pokrete „kao u isprekidanoj senci" (*TO,* 87, 101), nalik na pokrete glumaca u usporenom filmu. I u tom smislu *Tačka Omega* predstavlja eksperiment, jer ispitujući način na koji opažamo stvarnost ujedno razmatra način na koji umetnost komunicira sa čovekovim nesvesnim bićem.

[98] DeLilo pokušava da proizvede efekat usporenog vremena i „mrtve prirode" još u romanu *Bodi artist,* u kom umetnica Loren Hartke razmišlja o misteriji vremena „sama u velikoj kući na pustoj obali", „izvan grada[...] izvan kalendara" (*BA,* 38, 21). Ona kaže: „Možda je stvar u tome da se zaustavi vreme, ili da se rastegne, ili otvori. Da se napravi mrtva priroda koja je živa, ne naslikana. Kada vreme zastane, stanemo." (*Ibid.,* 108).

dijaloga, određuje atmosferu romana, u kom će biti razmenjena tek poneka reč, retki isprekidani pokret – likovi uglavnom sede u „mrtvom vremenu" pustinje i „mrtvački" mirnim sobama (*Ibid.,* 43, 37), koji oponašaju „bezmalo statični ritam slike" Gordonove projekcije (*Ibid.,* 123) koje Ričard Elster doživljava kao „[m]rtvorođene slike, urušeno vreme" (*Ibid.,* 67). Na ovaj način autor s jedne strane razmatra mogućnosti neverbalne komunikacije, u pokušaju da ostvari neku vrstu romana tišine, dok ujedno ispituje kako bi svet izgledao kada bi vreme moglo da se zamrzne kao na filmu.

Odlaskom u pustinju „negde južno od nigdine" (*TO,* 26), Džim se upušta u „avanturu" koja će sasvim izmeniti njegovu percepciju stvarnosti, vremena i ljudske istorije.[99] Od Elstera, zaljubljenika u tekstove mistika, on saznaje da je pustinja „vidovita", da „zna budućnost isto kao i prošlost" (*Ibid.,* 93-4), i on pokušava da „oseti" predeo i beskonačno protezanje vremena i istorije, „Elsterov[u] istorij[u], vreme i vetar, otisak ajkulinog zuba na pustinjskom kamenu" (*Ibid.,* 104). Za razliku od grada, koji je sagrađen „zato da bi se njime merilo vreme, kako je Elster rekao, podmuklo vreme časovnika, kalendara, preostalih minuta života" (*Ibid.,* 65), u pustinji, kao u usporenom filmu, vreme usporava i postaje „slepo" (*Ibid.,* 30, 70), što omogućava izoštravanje percepcije, te uočavanje onoga što propuštamo u „plitkoj navici gledanja". Svakodnevne stvari, poput zalaska sunca, u gotovo zamrznutom vremenu pustinje postaju „elementi čuda", te Džim razmišlja za sebe: „Gledali smo i čudili se." (*Ibid.,* 24). Iako pustinja ostaje „izvan

[99] U ovoj priči možemo prepoznati upadljive paralele sa DeLilovim debitantskim romanom *Amerikana*, gde Dejvid Bel, mladi direktor televizijske mreže, poput Džima Finlija odlazi iz Njujorka da snimi dokumentarac u kome bi ljudi koje susreće na proputovanju igrali prave i izmišljene scene iz njegove prošlosti. Kao i Džim Finli, i Dejv dobija inspiraciju u usporenom vremenu pustinje u kojoj su „sadržane sve tajne", gde se linije „presijecaju u pijesku". (*A,* 355).

[njegovog] domašaja", jer ona je „strano biće, naučna fantastika, u isti mah sveprisutna i daleka" (*Ibid.,* 26) – baš kao i „Elsterova istorija" – boravkom u njenom usporenom vremenu Džim dobija ono iskustvo neophodno za svakog umetnika, koje je još Henri Džejms, kako je ranije pomenuto, definisao kao „moć da se u gledanom vidi ono što se ne može videti".

I drugi DeLilovi junaci, kao i sam autor, pronalaze inspiraciju u beskrajnom i nedefinisanom vremenu i prostoru pustinje, što najpre možemo zaključiti iz romana *Podzemlje*, koji obiluje scenama pustinjačkog „podvizništva" Nika i Meta Šeja, kao i slikarke Klare Saks.[100] U *Podzemlju* slike pustinje pak najpre podsećaju na „pustu zemlju", tako da ovaj roman predstavlja i neku vrstu omaža Eliotovom istoimenom delu.[101] I mnogi drugi prizori u romanu, poput siromašnog i prljavog Bronksa i Kazahstanske klinike za obolele od radijacije, predstavljaju pustu zemlju – deponiju istorije, iz koje DeLilo pokušava da povrati neispričane priče odbačenih i zaboravljenih. Autor, dakle, upravo na takvim mestima prepoznaje umetnički potencijal, jer je umetnik taj koji u pustinji pokušava da pronađe neki viši smisao i skrivenu logiku.

---

[100] Klarino oslikavanje bombardera u pustinji, u blizini mesta prve atomske eksplozije u svetu, podrazumeva naporan fizički rad, u teškim pustinjskim uslovima. Kod Meta razmišljanja o radu u pustinji pobuđuju sećanja na sestru Edgar, koja je đacima „pričala o svecima iz pustinje" (*Podzemlje,* 420). Konačno, Nik Šej kroz rad sa otpadom u pustinji pokušava da se iskupi za grehe iz prošlosti, koji zapravo prevazilaze ubistvo prijatelja i sežu duboko u porodičnu istoriju.

[101] O referencama na *Pustu zemlju* u *Podzemlju* opširnije u studiji Pola Glisona "Don DeLillo, T.S. Eliot and the Redemption of America's Atomic Waste Land" (Gleason 2002: 130-143). Odjeke *Puste zemlje* možemo prepoznati i u *Tački Omega* - Elsterova vizija o kraju sveta, pojačana „mrtvim vremenom pustinje", u velikoj meri je inspirisana užasima rata s početka novog milenijuma, baš kao što je Eliotova apokaliptična vizija proizašla iz ratnih strahota s početka dvadesetog veka. Osim toga, sumorna predviđanja i gotovo zagrobna atmosfera ova dva dela ujedno predstavljaju i potvrđuju tezu o „genu samouništenja" koji čovek nosi u sebi, jer, kako Elster kaže, „Jedna bomba nikad nije dovoljna." (Videti str. 231–232).

Kako Pol Glison (Paul Gleason) zapaža, DeLilo takvu ulogu najpre dodeljuje Klari Saks, koja u *Podzemlju* oslikavanjem avionskog otpada, bombardera iz epohe Hladnog rata, daje novo viđenje istorije, spasavajući od zaborava nezabeležene priče „malih ljudi" (Gleason 2004). Strahovanja i nade pilota bombardera, oličeni u slici „Dugonoge vitke Sali", talismanu na trupu aviona, pojačani su vizijom ove umetnice, koja njihove priče izmešta iz istorijskog konteksta i predstavlja u novom svetlu. Zapravo, za Klaru je prefarbavanje otpada „samo način da se nešto pomnije osmotri" (*PZ*, 401) – upravo ono što za Džima Finlija predstavlja film. Za Bila Greja to je pisaća mašina, jer on „otkucane reči bolje vidi" (*M* 160), dok Brita pokušava da pronađe smisao istorije posmatrajući svet kroz objektiv fotoaparata. Iako u *Padaču* čitalac nema uvid u misli Dejvida Dženijaka, očigledno je da i on kroz umetnost performansa pokušava da pronađe smisao u užasima istorije.

Umetnici, dakle, imaju važnu ulogu u DeLilovom svetu apsurda jer u besmislu pronalaze tračak smisla, te je u susretu sa njihovim delima moguć onaj „mistični" osećaj spoznaje koji se gubi sa navikom gledanja. Tako će i Nik iznenada shvatiti moć istorije kao jedinstvenog i sveobuhvatnog toka tek kad iz balona bude ugledao Klarinu „avionsku umetnost". Kako Glison zaključuje, Nik dolazi do ovog zaključka upravo preko Klarine umetničke vizije, kao što čitaoci dolaze do sličnog zaključka preko DeLilove „vizije" u *Podzemlju* (Gleason 2004), koja je opet posredovana Eliotovim proročanskim predstavama. Sličan osećaj će Nika obuzeti i u trenutku kad ugleda „Vots Tauers" arhitekte Sabadija Rodije, tu „džez katedralu" nastalu od otpada, „mesto krcato epifanijama" (*PZ* 283, 501), koje u romanu predstavlja pandan Klarinim avionima, a koje za Nika ima posebnu „moć" i „duboku dirljivost", jer je „u tim zidovima živeo duh [njegovog] oca" (*Ibid.,* 283). Kako je ranije pomenuto, umetnik izmešta stvari iz podrazumevanog (istorijskog) konteksta, te na ovaj način „proširuje svest" i omogućava da se „ljudska istina posmatra u novom svetlu".

I u romanu *Mao II* Bilovom asistentu Skotu se čini da istoriju, naizgled paradoksalno, počinje da razume tek u susretu sa umetničkim delom koje „nema svest o istoriji" (*M*, 21), Vorholovim slikama Mao Cedunga, koje njegov lik predstavljaju u novom, savremenom kontekstu. Najzad, i Lijana doživljava neku vrstu katarze, osećaj „sažaljenja i straha", tek nakon promišljanja fotografije „Padač" i performansa Dejvida Dženijaka, tog „hrabrog novog hroničara epohe straha" (*P,* 194), koji svojim „statičkim" padovima oponaša uznemirujuću fotografiju i izmešta je iz očekivanog konteksta. DeLilovi junaci, dakle, osećaju moć umetnosti da „spasi istoriju od njenih konfuzija", i zato gotovo opsesivno pohode muzeje i mesta umetničkih znamenitosti i dešavanja, koja, kako za njih, tako i za samog autora, predstavljaju hramove znanja, „katedrale", mesta „krcata epifanijama", u kojima vreme usporava a istorija dobija smisao.

Naposletku, kao i sam DeLilo, koji se neretko pominje kao svojevrstan prorok savremenog doba,[102] i umetnici iz njegovih romana su „vizionari" (Gleason 2004), te njihova dela često imaju čudesne efekte. Umetnost najavljuje budućnost, pa tako Hičkokova „scena pod tušem" i ubistvo Merion Krejn u tumačenju Dženet Li, o kom nepoznati pripovedač razmišlja u *Tački Omega*, najavljuje kasniji nestanak i moguće ubistvo Ričardove ćerke u romanu.[103] U DeLilovom svetu junaci su povezani u Šardenovoj noosferi, sferi „združenih ljudskih misli", koja se neprestano približava krajnjem stepenu evoluci-

[102] Videti, npr., Passaro 2002: 68-71.

[103] U romanu je nagovešteno da je ona možda ubijena nožem koji je pronađen u pustinji, ali sledeći Džimova razmišljanja možemo doći do zaključka da je ona zapravo prešla u stanje čiste svesti, ili da nikada nije ni postojala: „Ličila je na vilenjaka, njen element bio je vazduh."; „Ona je sama sebi bila imaginarna." (*TO* 55, 77). Dejvid Kauart (David Cowart) u ovom romanu prepoznaje „omaž" još jednom Hičkokovom filmu, „Dama koja nestaje" (Cowart 2012: 34).

je, a umetnost im u retkim trenucima predanosti omogućava neposredan uvid u prošlost i budućnost. Nepoznati pripovedač u *Tački Omega* kaže: „Potrebna je izuzetna pažnja da biste videli ono što se događa pred vama. Potreban je trud, posvećenički predano nastojanje, da biste videli ono u šta gledate" (19), i takvo pomno promatranje stvarnosti upravo je karakteristika DeLilove proze. Umetnost je ta „mistična" sila koja čoveku pomaže da preskače stepenice evolucije u kretanju ka nekoj zamišljenoj „tački Omega", da sažima vreme i prostor, i neprestano pomera granice znanja, zauvek inspirisan tajnama istorije.

GLASOVI PROŠLOSTI, GLAS BUDUĆNOSTI

Na samom kraju ovog rada možemo postaviti pitanje – da li istorija zauvek ostaje tajna u svetu DeLilovih romana? Ovo bi svakako bio zavodljiv zaključak koji bi mogao da obuhvati celokupno stvaralaštvo ovog velikog pisca, u kom tajna i misterija imaju važnu ulogu, posebno u kontekstu istorijskih zbivanja, koja često ostaju izvan domašaja razumevanja. Ipak, u poslednjem poglavlju ovog rada ustanovili smo da elementima misterije u DeLilovom romanesknom svetu moramo pristupati sa rezervom, pošto ih autor neprestano parodira. To je posebno važno zbog izražene tendencije da se elementi čudesnog olako pripisuju autorovom katoličkom nasleđu, koje se često učitava u njegovu poetiku, iako DeLilova proza, koliko smo ovde mogli da se uverimo, pruža otpor takvim, kao, uostalom, i svim pojednostavljenim tumačenjima. U DeLilovoj poetici, dakle, možemo prepoznati otpor prema svim školama i pravcima, jedinstven stil koji gotovo otelovljuje Hasanov ideal „nezavisne kritike" o kom je bilo reči na samom početku rada, a koji karakteriše veština balansiranja između mnoštva sučeljenih perspektiva.

Takav stil, koji obeležavaju kontrasti, suprotstavljanja i beskrajno osporavanje argumenata i postavljenih teorija koje „istog trenutka bivaju poljuljane" kao u Ajzenštajnovom fiktivnom *Unterweltu*, opire se i izvođenju konačnih zaključaka, jer bi se uvek mogla pronaći izvesna doza ironije koja opovr-

gava gotovo svaku postavljenu tezu. Zato ni razmatranja predstavljena u ovom radu ne iscrpljuju pitanje istorije i fikcije u romanima Dona DeLila, koje zbog beskrajnih slojeva autoironije i autoparodije ostaje otvoreno za nova tumačenja. Ipak, na osnovu prethodnih zapažanja možemo zaključiti da pokušaji razumevanja istorije, kako DeLilovih junaka, tako i samog autora, predstavljaju potragu za smislom u svetu koji izgleda haotično i apsurdno izvan naučnih i umetničkih okvira, kao i okvira vere. Osim Nika Šeja, koji pokušava da pronađe smisao u prošlosti koja ga opseda, i drugi DeLilovi junaci tragaju za smislom koji im neprestano izmiče. Mnogi od njih, poput Bilija Tervilidžera, Džeka Glednija, Marija Siskinda, Nikolasa Branča i Alberta Bronzinija, odgovore traže u naučnim teorijama, koje često produbljuju njihovu sumnju umesto da donesu željeno olakšanje. S druge strane, mnogi junaci *Ratnerove zvezde*, kao i Nik Šej i Ričard Elster, pronalaze smisao i neku vrstu utehe u učenjima srednjovekovnih i modernih mistika. U takvoj potrazi za „metafizičkim olakšanjem" Bilova asistentkinja Karen pristupa Crkvi ujedinjenja u romanu *Mao II*, dok se u *Padaču* Lijana okreće katoličkoj veri kako bi pronašla unutrašnji mir i odgovore na nerazumljiva istorijska dešavanja. Međutim, kako ni nauka niti ezoterične teofanijske vizije ne uspevaju da oslobode DeLilove junake „bezimenog straha" i delirijuma – naprotiv, njihov „apokaliptični" ton samo produbljuje konfuziju – čini se da tek umetnost donosi osećaj smisla, istinu koja nije zamagljena prikrivenim interesima i „zaverama". Dakle, objašnjenja koja ne pronalaze u istorijskim arhivima, (pseudo)naučnim istraživanjima i teorijama, DeLilovi junaci, a preko njih i čitaoci, naziru u umetnosti, u kojoj nerazumljiva, bolna i traumatična istorijska dešavanja dobijaju značenje i smisao. Autor i sam kaže: „Ako ne možemo da pronađemo rešenje, hajde da ga zamislimo" (Don DeLillo,

1991), i upravo umetnička imaginacija obećava spas, izbavljenje iz haosa i besmisla.

Zato se čini da je upravo vera u moć imaginacije vezivna nit koja objedinjuje dela ovog velikog autora. Prevashodno imaginacija romanopisca, ali i svih drugih umetnika koji podrobno posmatraju stvarnost, pa preko njihovih vizija dobijamo uvide koji se propuštaju u „plitkoj navici gledanja". Takvu umetničku crtu DeLilo pronalazi i u profilu istoričara, koji takođe posredstvom svoje „konstruktivne imaginacije" pokušava da razume, a potom i dočara prošlost kroz tehnike selekcije i fabuliranja svojstvene diskursu fikcije. Međutim, u drugom poglavlju smo mogli da primetimo da iz DeLilovih romana ne proizlazi da su istoriografija i fikcija istovetne vrste diskursa, jer uprkos zajedničkom cilju – pokušaju pronalaženja smisla u akumuliranom ljudskom iskustvu kroz čin pisanja – do (istorijskih) saznanja ne dolaze istovetnim putevima. Putevi istorije i fikcije se ukrštaju, i tehnike i postupci koji se koriste u istoriografiji mogu biti izvor inspiracije za romanopisca, isto kao što pojedine pripovedačke tehnike u romanu predstavljaju uzor za istoričara. Ipak, videli smo da romanopisac ima izvesnu prednost, jer prikazuje istoriju skrivenu od zvaničnih izveštaja razmatrajući naslućene i imaginarne misli ljudi u istoriji, poput Lija Harvija Osvalda i Džona Edgara Huvera, kojima se „podvlači pod kožu", te kroz njihove neispričane priče dolazi do opštijih istina i zakonitosti, izgubljenih u podzemljima zajedničkog nasleđa. Osim toga, pisac istorijska dešavanja prikazuje u novom i neočekivanom svetlu, u kom čak i najbizarniji atentati i teroristički napadi, koji ostaju neshvatljivi u kontekstu istoriografije, dobijaju obrise smisla.

Ovde smo pak imali priliku da sagledamo postupke preko kojih autor dočarava svoj „osećaj" istorije, prateći elemente različitih tradicija i teorija koje prepoznajemo u njegovim delima, od istoriografske metafikcije, poređenja figure istori-

čara sa ulogom pripovedača i ideje istorije kao „imaginarnog izlaganja", do potpunog razgraničavanja imaginarnog i faktografskog diskursa. Ono što se pokazuje iz romana u roman, međutim, jeste da dela Dona DeLila oponašaju diskurs svih navedenih teorija do apsurda, te parodiraju kako pozitivističko uverenje da je moguće doći do pouzdanog saznanja o prošlim događajima kroz objektivno, „poligrafsko" ispitivanje istorijskih „činjenica", tako i narativističke pristupe istorijskom znanju, čija kružna argumentacija uzrokuje sveopštu paranoju i „šizofreniju". Istorijska građa je, poput samog ljudskog iskustva, haotična i nesavladiva, tako da se ne može postaviti u narativne okvire. Ipak, kako zaključujemo iz DeLilovih romana, prvenstveno *Podzemlja*, čovek ima zadatak da u takvom haosu pronađe smisao, a priča, kao jedan od osnovnih načina promišljanja prošlosti i prenošenja iskustava, predstavlja preduslov takve potrage.

Stoga jedan od najvećih problema u DeLilovom romanesknom svetu predstavlja nemogućnost zatvaranja konstrukcije priče, odnosno „urušavanje" narativa, kako pod teretom tragičnih zbivanja tako i zbog brzine tehnološkog napretka. S jedne strane, na tragu zapažanja Pitera Boksala, takvo „pucanje" narativa može se objasniti razmerama užasnih istorijskih dešavanja koja se ne mogu pretočiti u reči. S druge strane, u trećem poglavlju smo videli da „krizi" priče u velikoj meri doprinosi i razvoj medija i tehnologija, koji menjaju istorijsku svest i iskustvo. Mnoštvo različitih i nepovezanih informacija koje se neprestano smenjuju na ekranima modernih i novih medija, i brzina tehnologije koja, kako Pol Virilio zapaža, prevazilazi brzinu misli, otežavaju povezivanje takvih promenljivih podataka u uzročno-posledični niz, odnosno u okvire priče. To je jedan od osnovnih uzroka zbunjenosti DeLilovih junaka, i to posebno onih koji još nisu usvojili logiku medija, pa ne mogu da prihvate višestrukost istine i neprestanu sme-

nu protivrečnih „činjenica“ i izveštaja. Takvo stanje je najslikovitije prikazano u romanima *Beli šum* i *Vaga*, u kojima je dočaran preloman, za mnoge likove traumatičan, trenutak prelaska sa tehnologija modernih medija na tehnologije novih, računarskih medija, koje nameću promenu (istorijske) svesti.

Sa razvojem medijske kulture, dakle, raste i napetost između istorije i fikcije, jer se diskurs medija umeće između istorijskog i imaginarnog, te preko „pripovedačkih“ postupaka i tehnika koje pozajmljuje od fikcije „obistinjuje“ stvarnost i istoriju. Štaviše, posredstvom medija istorijski događaji počinju da se doimaju kao lični doživljaji, te ih DeLilovi junaci „osećaju tako snažno na svojoj koži“ kao da su ih uistinu proživeli. U takvom svetu medijima se, pomalo sujeverno, pripisuju čudotvorna svojstva jer sažimaju prostor i vreme, te se doimaju kao nekakva nedefinisana i neimenovana sila, odnosno „nešto“ što donosi nove „veze i spone i bliskost“, kako smo imali priliku da vidimo na primeru romana *Podzemlje*. Zapravo, DeLilo prepoznaje važan uticaj fotografije, filma, televizije, računara, i medijskih sadržaja uopšte, na ljudsku svest i predstave o društveno-istorijskim dešavanjima, tako da u romanima razmatra nove modele iskustva koji se ubrzano menjaju sa razvojem tehnologije, ostavljajući junake zapitane nad odnosom stvarnosti i iluzije.

Ipak, za razliku od kritičara poput Žana Bodrijara, koji ističu proces simuliranja stvarnosti, u DeLilovom medijskom društvu možemo pratiti „kreativan“ proces stvaranja realnosti i istorije. Stvarnost i istorija nisu iluzija, simulakrum, već „stvorena realnost“, pa je u središtu ovog problema pitanje autorstva, koje je, kako smo videli u drugom poglavlju ovog rada, od ključne važnosti za razumevanje istorijskih dešavanja. DeLilo u radu romanopisaca, istoričara, kao i medijskih magnata, koji vrše „invazije na ljudsku svest“, prepoznaje zaverenički duh, tajni plan i skrivenu ideologiju koji se čita-

ocima manje ili više svesno podmeću različitim strategijama. Zato je pitanje u čijim rukama je narativ toliko važno u DeLilovoj poetici. Pitanje autorstva pak ostaje otvoreno, iako se katkad čini da narativ iz pera pisca u savremenoj istoriji prelazi u ruke terorista, kao što roman *Mao II* naizgled sugeriše. Ipak, u DeLilovom romanesknom svetu, teroristi i atentatori nisu „autori" istorijskih zbivanja, već, u izvesnom smislu, žrtve poremećenih vrednosti društva u kome bizarna simbioza medija i nasilja omogućava sigurni upliv u istorijske tokove. Obrađujući ovu temu, DeLilo ne pokušava da počinioce najstrašnijih zločina, poput terorista, atentatora i serijskih ubica, oslobodi krivice, već da kroz kritiku problematičnih vrednosti na kojima počiva savremena civilizacija proširi opseg odgovornosti, koji nadilazi pojedince u istoriji.

U romanima Dona DeLila, dakle, možemo primetiti ambivalentan odnos prema medijskoj kulturi. S jedne strane, osetna je nostalgija za prošlim vremenima, i mnogi likovi pokazuju paranoičan strah od tehnološkog razvitka, dok drugi priželjkuju da se putem tehnologije, koja „rasplinjava" istoriju, oslobode tereta prošlosti. DeLilo pak prikazuje i jednu i drugu tendenciju u ironičnom svetlu, prepoznajući paranoju i u samom jeziku savremenih teorija, poput onih o simulakrumu i gubitku aure, dok istovremeno preispituje mogućnosti tehnološkog napretka, sa kojim ne dolazi olakšanje već dezorijentisanost i zbunjenost. Naime, videli smo da DeLilovi junaci paradoksalno ostaju uskraćeni za važna istorijska saznanja i uvide uprkos razvoju modernih i novih tehnologija koje obećavaju „oživljavanje" istorije na ekranima medija.

Međutim, važno je ponavljati da u romanima autor zapravo ne daje vlastiti komentar o medijskom društvu, što je često uzrok pogrešnih tumačenja DeLilovih romana. Jedino što možemo sa sigurnošću ustanoviti jeste da za Dona DeLila kao autora mediji predstavljaju inspiraciju i, u izvesnom smi-

slu, uzor za pripovedanje, i da on koristi nove mogućnosti koje mediji i medijska kultura pružaju kako na planu sadržaja, u poigravanju idejom istorije i fikcije, tako i na planu naracije, u pripovedačkim postupcima. U pokušaju da predstavi nove modele ljudskog iskustva, DeLilo doslovno preuzima novu „gramatiku" gledanja iz medijske kulture i prenosi je u svet svojih romana, najpre kroz tehnike filma, koji je u svetu DeLilovih romana jedan od osnovnih oblika predstavljanja ljudskog iskustva, ali i fotografije, koja u modernoj istoriji oblikuje prostore kolektivnog sećanja.

No, kako medijski okviri nužno izostavljaju, odnosno „isecaju" i „deformišu" delove stvarnosti, oni ne uspevaju da obuhvate celokupnu istoriju, koju autor posmatra u „geološkim", pa čak i kosmičkim razmerama, u šta smo mogli da se uverimo u četvrtom poglavlju ovog rada. Poput umetnika iz svojih romana, DeLilo istoriju prikazuje kao svekoliko akumulirano znanje, „nagomilanu svest", ili kolektivno nasleđe svih ljudi, koje prevazilazi kako pripovedački okvir, tako i okvir ekrana. Stoga pojedini likovi počinju da sumnjaju u moć razuma i tekstualnih prikaza stvarnosti, te odbacuju naučnu misao i okreću se religiji i mistici. Međutim, iako unutrašnje iskustvo i intuicija imaju važnu ulogu u DeLilovoj poetici, autor u svojim delima parodira i takav „ezoteričan" pristup istoriji, koji predstavlja primamljivo rešenje za njegove junake u večnoj potrazi za izgubljenim smislom – iza njega se često ne krije ništa drugo do obično sujeverje. Dakle, pristup koji istorijska dešavanja objašnjava linijom „sudbine" ili „božanskim planom" jednako je problematičan kao i onaj koji polaže prevelike nade u nauku i racionalnu misao, koji svet lišavaju pokretačke, „libidinozne" moći tajne, kako nas DeLilovi junaci često podsećaju. S druge strane, izraženo prisustvo misterije u DeLilovim romanima poziva na ponovno promišljanje uvreženih naučnih teorija, odnosno „temeljnu rekonstrukciju ideja

prostora i vremena", i povratak duhovnosti u nauku. Stoga je zdravorazumski pristup znanju, koji pokreće sumnja, a koja sa tehnološkim napretkom lako prelazi u paranoju, potrebno upotpuniti unutrašnjim pristupom, koji je u znaku vere, i to pre svega u moć sopstvene intuicije i imaginacije. Razdvajanje naučnog i umetničkog, imaginativnog diskursa, dovelo je do „krize znanja" u modernoj istoriji, koja je počela previše da se oslanja na činjenice i dokaze i, za razliku od antičkih vremena, zanemarila važnost imaginacije. DeLilovi romani stoga podsećaju čitaoca da je neophodno učvrstiti veru u intuiciju, maštu i umetničku viziju, jer se upravo posredstvom imaginacije mogu probudbiti ustaljeni načini gledanja i sticati novi uvidi o prošlosti, kojoj umetnost daje novo značenje i smisao.

BIBLIOGRAFIJA

Izvorni tekstovi

DeLillo, Don. *Americana*. Boston: Houghton Mifflin, 1971.

---. *End Zone*. 1972. London: Picador, 2011.

---. *Great Jones Street*. 1973. London: Picador, 1998.

---. *Ratner's Star*. New York: Knopf, 1976.

---. *Players*. 1977. London: Vintage, 1991.

---. *Running Dog*. 1978. London: Picador, 1999.

---. *The Names*. 1982. London: Picador, 1987.

---. *White Noise*. 1985. London: Penguin Books, 1986.

---. *Libra*. 1988. London: Penguin Books, 2006.

---. *Mao II*. 1991. London: Penguin Books, 1992.

---. *Underworld*. 1997. London: Picador, 1999.

---. *The Body Artist*. New York: Scribner, 2001.

---. *Cosmopolis*. New York: Scribner, 2003.

---. *Falling Man*. 2007. London: Picador, 2008.

---. *Point Omega*. New York: Scribner, 2010.

---. *Zero K*. New York: Scribner, 2016.

Prevodi

DeLillo, Don. *Americana*. Prev. Marijana Javornik Čubrić. Zagreb: Hena com, 2003.

DeLilo, Don. *Kosmopolis*. Prev. Zoran Paunović, Beograd: Geopoetika, 2004.

---. *Bodi artist*. Prev. Zoran Paunović, Beograd: Geopoetika, 2005.

---. *Podzemlje*. Prev. Zoran Paunović, Beograd: Geopoetika, 2007.

---. *Padač*. Prev. Zoran Paunović, Beograd: Geopoetika, 2008.

---. *Tačka Omega*. Prev. Zoran Paunović, Beograd: Geopoetika, 2010.

---. *Nula K*. Zoran Paunović, Beograd: Geopoetika, 2016.

Naučne studije o stvaralaštvu Dona DeLila

Aaron, Daniel. "How to read Don DeLillo." *Introducing Don DeLillo*. Ed. Frank Lentricchia. Durham, NC: Duke University Press, 1999. 67-82.

Bawer, Bruce. "Don DeLillo's America." *Don DeLillo.* Ed. Harold Bloom, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003, 21-28.

Bernstein, Stephen. "Libra and the Historical Sublime." *Postmodern Culture,* 4.2, January 1994. http://muse.jhu.edu.proxy.kobson.nb.rs:2048/journals/postmodern_culture/ v004/4.2bernstein.html (10.01.2016).

Bird, Benjamin. *Modes of Consciousness in the Novels of Don DeLillo*. University of Leeds School of English, 2005. (doctoral dissertation). http://etheses.whiterose.ac.uk/ 163/1/uk_bl_ethos_422045.pdf (10.01.2016).

Bloom, Harold. Introduction. *Don DeLillo.* Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers. 2003, 1-4.

Boxall, Peter. *Don DeLillo: The Possibility of Fiction.* New York: Routledge, 2006.

---. "DeLillo and Media Culture." *The Cambridge Companion to Don DeLillo,* Ed. John Duvall. Cambridge: CUP, 2008, 43-52.

Cantor, Paul A. "Adolf, We Hardly Knew You." *New Essays on White Noise.* Ed. Frank Lentricchia. Cambridge University Press, 1991, 39-62.

Conte, Joseph. "Conclusion: Writing amid the ruins: 9/11 and Cosmopolis." *The Cambridge Companion to Don DeLillo.* Ed. John Duvall. Cambridge: CUP, 2008, 179-192.

Cowart, David. "The Lady Vanishes: Don DeLillo's *Point Omega.*" *Contemporary Literature,*Vol. 53, No.1, Spring 2012, 31-50.

Duvall, John. *Don DeLillo's* Underworld*: A Reader's Guide*. New York/ London: The Continuum International Publishing Group Inc, 2002.

---. "The power of history and the persistence of mystery." *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Ed. John Duvall. Cambridge: CUP, 2008, 1-10.

---. "Witnessing Trauma: *Falling Man* and Performance Art." *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man.* Ed. Stacey Olster. London/ New York: Continuum International Publishing Group, 2011, 152-168.

Eve, Martin Paul. "'Too many goddamn echoes': Historicizing the Iraq War in Don DeLillo's *Point Omega*." *Journal of American Studies*, Vl. 49, Issue 03, August 2015, 575-592 http://journals.cambridge.org.proxy.kobson.nb.rs:2048/action/ displayFulltext?type=1&fid=9800865&jid=AMS&volumeId=49&issueId=03&aid=9800860&bodyId=&membershipNumber=&societyETOCSession= (21.01.2016).

Fernandes, Gisele Manganelli. "DeLillo's Reevaluation of History." *Intercultural Communication studies*, XIV-3. 2005, 76-82. http://web.uri.edu/iaics/files/ magna.pdf (20.01.2015)

Gleason, Paul. "Don DeLillo, T.S. Eliot and the Redemption of America's Atomic Waste Land." *Underwords, Perspectives on Don DeLillo's Underworld*. Eds. J. Dewey, S.G. Kellman and I. Malin. Newark: Associated University Presses, 2002, 130-143.

---. "History as Accretion and Excavation." *Electronic Book Review*, 24 August, 2004, http://www.electronicbookreview.com/thread/criticalecologies/accretive (16.04.2014)

Green, Jeremy. "Libra." *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Ed. John Duvall. Cambridge: CUP, 2008, 94-107.

Happe, Francois. "'Jade Idols' and 'Ruined Cities of Trivia': History and Fiction in DeLillo's *Libra*." *American Studies in Scandinavia* 28, 1996, 23-35.

Herbert, Shannon. "Playing the Historical Record: DeLillo's *Libra* and the Kennedy Archive." *Twentieth Century Literature*, Vol. 56, No. 3, fall 2010, 287-317. http://www.jstor.org/stable/41062479 (13.01.2015).

Hungerford, Amy. "Don DeLillo's Latin Mass." *Contemporary Literature,* 47.3, 2006, 343-80. http://www.jstor.org/stable/4489166. (20.12.2015).

Hutchinson, Stuart. "DeLillo's *Libra* and the Real." *The Cambridge Quarterly* 30.2, 2001, 117-31. http://camqtly.oxfordjournals.org.proxy.kobson.nb.rs:2048/content/30/2/117 (25.01.2015).

Johnston, John. "Generic Difficulties in the Novels of Don DeLillo." *Critique*, 30, Summer 1989. 261-275.

Kauffman, Linda S. "Bodies in Rest and Motion in *Falling Man*." *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man.* Ed. Stacey Olster. London/ New York: Continuum International Publishing Group, 2011, 135-151.

Kavadlo, Jesse. *Don DeLillo: Balance at the Edge of Belief.* Frankfurt: Peter Lang, 2004.

Knight, Peter. "DeLillo, Postmodernism, Postmodernity." *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Ed. John Duvall. Cambridge: CUP, 2008, 27-40.

Lentricchia, Frank. "The American Writer as Bad Citizen." *Introducing Don DeLillo*, ed. F. Lentricchia, Durham, NC: Duke University Press, 1999, 1-6.

Linardi, Silvia de Menezes. "All the World's a Screen: The Power of Media Simulacra in the novels of Don DeLillo." *Belo Horizonte* 6, 2003, 233-243. http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/3560/3521 (15.02.2016).

Marić, Aleksandra. "DeLillo's White Noise: Language as a Mirror and Catalyst of Existential Anxiety in a World of Simulacra." *Maribor International Review*, Vol. 3, No. 1., 2010. 1-8.

---. "Media medi(t)ations in Don DeLillo's Underworld." *Philologia*, No. 9, Beograd: Svelto, 2011, 111-121.

McClure, John A. "Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy." *Introducing Don DeLillo*. Ed. Frank Lentricchia. Durham, NC: Duke University Press, 1999, 99-115.

---. "DeLillo and Mystery." *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Ed. John Duvall. Cambridge: CUP, 2008, 166-178.

Michael, Magali Cornier. "The Political Paradox within Don DeLillo's *Libra*." *Critique* 35.3, Spring 1994, 146-56.

Mohr, Hans Urlich. "Cold War History and Systemic Patterns." *European Journal of English Studies*. Vol. 5, No. 3, 2001, 349-365.

Morley, Catherine. "Don DeLillo's Transatlantic Dialogue with Sergei Eisenstein." *Journal of American Studies* 40/I, 2006, 17-34.

Nadel, Ira. "The Baltimore Catechism: or Comedy in Underworld." *Underwords: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*. Ed. Joseph Dewy, Steven G. Kellman, Irving Malin. Newark and London: University of Delaware Press, 2002, 176-198.

Nel, Philip. "DeLillo and Modernism." *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, ed. John Duvall. Cambridge: CUP, 2008, 13-26.

O'Donnell, Patrick. "Underworld." *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Ed. John Duvall. Cambridge: CUP, 2008, 108-122.

Olster, Stacey. "Introduction: Don DeLillo and the Dream Release." *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man.* Ed. Stacey Olster. London/ New York: Continuum International Publishing Group, 2011, 1-13.

Osteen, Mark. *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.

Passaro, Vince. "Don DeLillo and the Twin Towers." *Before and After: Stories from New York*. Ed. Thomas Beller. New York: Mr. Beller's Neighborhood Books, 2002, 68-70.

Paunović, Zoran. „Objava broja 9/11." *Šta čini dobru knjigu?* Prir. Svetlana Gavrilović. Beograd: Narodna biblioteka Srbije, 2007, 155-173.

---. "Coping with 9/11: History in the Making in Don DeLillo's and Paul Auster's Fiction." History, Politics, Identity: Reading Literature in a Changing World. Ed. Marija Knezević and Aleksandra Nikcević-Batricević. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008, 151-168.

Radin-Sabadoš, Mirna. *Slike posredovanog prostora u prozi Dona DeLila: Popularna kultura kao prostorni i vremenski okvir pripovedanja.* Univerzitet u Beogradu, 2008. (doktorska disertacija).

Reeve, N. H. "Oswald Our Contemporary: Don DeLillo's *Libra*." *An Introduction to Contemporary Fiction*. Ed. R. Mengham. Oxford: Polity Press, 1999, 135-149.

Rowe, John Carlos. "Don DeLillo and the War on Terrorism." *The Cultural Politics of the New American Studies*. University of Michigan Library: Open Humanities Press, 2012, 181-210. http://quod.lib.umich.edu/o/ohp/10945585.0001.001 (10.05.2015).

Schaub, Thomas Hill. "*Underworld*, Memory, and the Recycling of Cold War Narrative." *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man*. Ed. Stacey Olster. London/ New York: Continuum International Publishing Group, 2011, 69-82.

Schneck, Peter. "'The Great Secular Transcendence': Don DeLillo and the Desire for Numinous Experience." *Terrorism, Media and the Ethics of Fiction: Transatlantic Perspectives on Don DeLillo.* Ed. Peter Schneck and Philipp Schweighauser. New York/ London: Continuum, 2010, 204-222.

Stojmenović, Violeta. *Hronotopi i karnevalizacija u romanima Dona DeLila.* Univerzitet u Beogradu, 2014. (doktorska disertacija).

Tanner, Tony. "Don DeLillo and 'The American Mystery'." *The American Mystery: American Literature from Emerson to DeLillo.* Cambridge: CUP, 2000, 201-221.

Vukotić, Aleksandra. „Istina, istorija i priča u romanu Vaga Dona DeLila." *Jezik, književnost, vrednosti: književna istraživanja*. Ur. Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić. Filozofski fakultet Niš, 2013, 247-256.

---. „Don DeLilo: Na talasu razumevanja." *Kultura*, br. 143, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 2014, 69-85.

Weinstein, Arnold. *Nobody's Home: Speech, Self, and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*. New York: Oxford University Press, 1993.

Wilcox, Leonard. "Baudrillard, DeLillo's *White Noise* and the End of Heroic Narrative." *Contemporary Literature*, Vol. 32, No. 3, autumn 1991, 346-365. http://www.jstor.org/stable/1208561 (19.03.2009).

Novinski članci o delima Dona DeLila:

Alter, Alexandra. "What Don DeLillo's Books Tell Him." *The Wall Street Journal*, Jan. 30, 2010, http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704094304575029673526948334

Baxter, Charls. "A Different Kind of Delirium." *New York Books*, February 9, 2012. http://www.nybooks.com/articles/archives/2012/feb/09/different-kind-delirium/ (10.02.2012).

Kakutani, Michiko. "Make War. Make Talk. Make it All Unreal." *The New York Times*, February 1, 2010. http://www.nytimes.com/2010/02/02/books/02book.html (16.04.2014).

Updike, John. "One-way street: a new novel by Don DeLillo." *The New Yorker*, March 31, 2003. http://www.newyorker.com/archive/2003/03/31/030331crbo_books1 (01.03.2011).

Will, George. "Don Delillo's *Libra* From JFK Killing, Ideological Debilitation Of Literary Talent." *Philly News*, September 24, 1988. http://articles.philly.com/1988-09-24/news/26233871_1_don-delillo-conspiracy-lee-harvey-oswald (27.01.2016).

Wood, James. "Human, All Too Inhuman." *The New Republic Online*, August 30, 2001, http://www.newrepublic.com/article/61361/human-all-too-inhuman (15.03.2015).

Intervjui i eseji

Begley, Adam. "Don DeLillo: The Art of Fiction." *Paris Review* 35.128, Fall 1993. (Interview). http://www.theparisreview.org/interviews/1887/the-art-of-fiction-no-135-don-delillo (01.03.2016).

Connolly Kevin, "An Interview with Don DeLillo." *Conversations with Don DeLillo*. Ed. Thomas DePietro. Jackson: University of Mississippi Press, 2005, 25-39.

DeCurtis, Anthony. "An Outsider in this society." *Conversations with Don DeLillo*. Ed. Thomas DePietro, University Press of Mississippi, 2005, 52-74. (Interview).

DeLillo, Don. "The Power of History." *New York Times Magazine*, Sept. 7, 1997. http://www.nytimes.com/library/books/090797article3.html (27.01.2015).

---. "In the Ruins of the Future: Reflections on terror and loss in the shadow of September." *The Guardian*, Dec. 22, 2001. https://web.archive.org/web/20150522121403/ http://www.theguardian.com/books/2001/dec/22/fiction.dondelillo (19.01.2015).

---. "The American Absurd." *Harper's Magazine*, February 2004, 32-34. http://dumpendebat.net/static-content/delillo/DeLillo-American_Absurd-Feb2004.pdf (10.09.2016).

---. "Assassination Aura." 2005. In: *Libra.* London: Penguin, 2006.

LeClair, Tom. "An Interview with Don DeLillo." *Contemporary Literature* 23/1, 1982. 19-31. http://www.jstor.org/stable/1208140 (27.01.2016).

Passaro, Vince. "Dangerous Don DeLillo". *The New York Times,* May 19, 1991. (Interview). https://www.nytimes.com/books/97/03/16/lifetimes/del-v-dangerous.html (25.01.2016).

Silverblatt, Michael. "An interview with Don DeLillo on Underworld." *Bookworm on KCRW,* January 15, 1998. http://www.kcrw.com/etc/programs/bw/ bw980115don_delillo (12.03.2012).

Ulin, David L. "Finding reason in an age of terror." *Los Angeles Times*, April 15, 2003. (Interview). http://articles.latimes.com/2003/apr/15/entertainment/et-ulin15 (27.01.2016)

Opšte teorijske studije i članci

Adorno, Theodor W. "Cultural Criticism and Society." 1949. *Prisms,* transl. by Samuel and Shiery Weber. Cambridge: The MIT Press, 1983, 17-34.

Aristotel, *O pesničkoj umetnosti.* Prev. Miloš N. Đurić. Beograd: Dereta, 2008.

Augustin Sv. Aurelije, *Ispovjesti.* Prev. Stjepan Hosu. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1973.

Bahtin, Mihail. *O romanu.* Prev. Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit, 1989.

Bart, Rolan. „Efekat stvarnog". *Treći program,* br. 85, 1990, 190-196.

---. „Diskurs istorije". Prev. Marija Panić. *Txt.* br. 9/10, 2005, 38-44.

---. *Svetla komora: Beleška o fotografiji.* 1980. Prev. Slavica Miletić. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2011.

Baudrillard, Jean, *The Gulf War Did Not Take Place*. 1991. Trans. Paul Patton. Sydney: Power Publications, 1995.

Bečanović-Nikolić, Zorica. *Hermeneutika i poetika: Teorija pripovedanja Pola Rikera.* Beograd: Geopoetika, 1998.

Benjamin, Valter. „Mala istorija fotografije". 1931. Prev. Jovica Aćin. *Valter Benjamin: Izabrana dela I.* Prir. Jovica Aćin. Beograd: Službeni glasnik, 2011a, 165-184.

---. „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti". 1936. Prev. Jovica Aćin. *Valter Benjamin: Izabrana dela I.* Prir. Jovica Aćin. Beograd: Službeni glasnik, 2011b, 246-285.

Bodrijar, Žan. *Simulakrumi i simulacija*. 1981. Prev. Frida Filipović. Novi Sad: Svetovi, 1991.

---. *Duh terorizma.* 2002. prev. Dejan Ilić. Beograd: Arhipelag, 2007.

---. *Savršen zločin*. 1995. Prev. E. Ban. Beograd: Čigoja štampa, 1998.

Breton, Filip. *Izmanipulisana reč*. 2000. Prev. Marijana Ivanović. Beograd: Clio, 2000.

But, Vejn. *Retorika proze.* 1961. Prev. Branko Vučićević. Beograd: Nolit, 1976.

Castells, Manuel. *The Rise of the Network Society.* Oxford and Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 1996.

Chardin, Pierre Teilhard. *The Future of Man*. New York/Evanston: Harper & Row, 1959.

---. *The Phenomenon of Man.* 1955. New York: Harper Collins Publisher, 2008.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1978.

Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1999.

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria.* New York: Leavitt, Lord & Co., 1834.

Derida, Žak. *O apokaliptičnom tonu usvojenom nedavno u filosofiji*. 1983. Prev. Jelena Miljanić. Podgorica: Oktoih, 1995.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology.* 1967. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1997.

---. *Writing and Difference*. 1967. Trans. Alan Bass. London and New York: Routledge Classics, 2005.

Doležel, Lubomir. „Fikcionalna i istorijska pripovest: u susret postmodernističkom izazovu". Prev. Vesna Bogojević. *Txt*. br. 3/4, 2003, 63-81.

Duvall, John. *American Fiction After 1945.* Cambridge: CUP, 2012.

Džejms, Henri. „Predgovor za *Portret jedne ledi*". Prev. Krinka Vidaković. *Rađanje moderne književnosti: roman*. Prir. Aleksandar Petrov. Beograd: Nolit, 1975, 56.

---. „Umetnost romana". Prev. Marta Frajnd; *Budućnost romana*. Prir. Biljana Dojčinović-Nešić, Beograd: Službeni glasnik, 2012, 49-76.

Elias, Amy. "Postmodern Metafiction." *American Fiction After 1945.* Ed. John Duvall. Cambridge University Press, 2012, 15-29.

Ferguson, Nil. „Virtualna istorija: ka 'haotičnoj' teoriji prošlosti". Prev. Ivan Radosavljević. *Gradac*, br. 196-197. Dom kulture Čačak i Umetničko društvo Gradac, 2014, str. 5-58.

Fiske, John. *Television Culture*. London/New York: Routledge, 1987.

Fuko, Mišel. *Riječi i stvari.* Prev. Nikola Kovač. Beograd: Nolit, 1971.

---. *Arheologija znanja*. Prev. Mladen Kozomara. Beograd: Plato, 1998.

Fukujama, Frensis. *Kraj istorije i poslednji čovek.* 1992. Prev. Branimir Gligorić, Slobodan Divjak. Podgorica: CID, 2002a.

---. „Refleksije o kraju istorije, pet godina kasnije". 1995. *Kraj istorije i poslednji čovek.* Prev. Branimir Gligorić, Slobodan Divjak. Podgorica: CID, 2002b.

Gamson, William A. et. al. "Media Images and the Social Construction of Reality." *Annual Review of Sociology*, Vol. 18, 1992, pp. 373-393. http://www.jstor.org/stable/2083459 (18.01.2015).

Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature.* Madison: The University of Wisconsin Press. 1982.

---. *Rumours of Change: Essays of Five Decades.* Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press. 1995.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* New York and London: Routledge, 1988.

---. *The Politics of Postmodernism.* 1989. London: Routledge, 1991.

Jameson, Fredric. *U tamnici jezika: Kritički prikaz strukturalizma i ruskog formalizma.* 1972. Prev. Antun Šoljan. Zagreb: Stvarnost, 1978.

---. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act,* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.

---. "Postmodernism and consumer society." *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture.* Ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1989, 111-125.

---. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991.

Kellner, Douglas. "Media Culture and the Triumph of the Spectacle." *The Spectacle of the Real: From Hollywood to 'reality' TV and Beyond.* Ed. Geoff King. Bristol: Intellect Books, 2005, 23-36.

Kelner, Daglas. *Medijska kultura: Studije kulture, identitet i politika između modernizma i postmodernizma*. 1995. Prev. Aleksandra Čabraja. Beograd: Clio, 2004.

Kolingvud, Robin Dž. *Ideja istorije.* 1946. Prev. Risto Tubić, Aleksandar Gordić. Beograd: Službeni list SCG. 2003.

Kompanjon, Antoan. *Demon teorije.* Prev. Milica Kozić, Vladimir Kapor, Branko Rakić. Novi Sad: Svetovi, 2001.

Kvas, Kornelije. *Istina i poetika*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2011.

Le Bon, Gistav. *Psihologija gomila*. 1895. Prev. Aleksandra Mančić. Čačak: Gradac, 2007.

Lotman, Jurij M. *Semiosfera.* Prev. Veselka Santini. Novi Sad: Svetovi, 2004.

Liotar, Žan-Fransoa. *Postmoderno stanje.* Prev. Frida Filipović. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1988.

Manovič, Lev. *Jezik novih medija.* 2001. Prev. Aleksandar Luj Todorović. Beograd: Clio. 2015.

Marčetić, Andrijana. *Istorija i priča.* Beograd: Zavod za udžbenike, 2009.

Marić, Aleksandra. „Najava apokalipse u diskursu masovnih medija". *Kultura*, br. 128, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 2010, 233-250.

McClure, John A. "Postmodern, Post-secular: Contemporary Fiction and Spirituality." *Modern Fiction Studies,* 41.1, 1995, 141-63.

McHale, Brian. *Postmodernist fiction,* London and New York: Methuen, 1987.

McRobbie, Angela. *The Uses of Cultural Studies: A Textbook.* London: SAGE Publications, 2005.

Melley, Timothy. *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*. Ithaca: Cornell UP, 1999.

Nel, Philip. *The Avant-Garde and American Postmodernity: Small Incisive Shocks.* University Press of Mississippi, 2002.

O'Day, Marc. "Postmodernism and Television." *The Routledge Companion to Postmodernism*. Ed. Stuart Sim. London: Routledge 2001, 112-120.

Platon. *Menon*. Prev. Filip Grgić. Zagreb: KruZak, 1997.

---. *Fedon.* Prev. Miloš Đurić. Vrnjačka Banja: Eidos, 2001.

Rifater, Majkl. „Referencijalna iluzija". *Treći program,* br. 85, 1990, 196-202.

Riker, Pol. *Vreme i priča*, prvi tom. 1983. Prev. Slavica Miletić, Ana Moralić. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.

Roth, Philip. "Writing American Fiction." *The Novel Today.* Ed. Malcolm Bradbury, London: Fontana, 1977, 32-47.

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others.* New York: Penguin, 2003.

Sontag, Suzan. *O fotografiji.* 1977. Prev. Filip Filipović. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2009.

Šeli, Persi Biš. „Odbrana poezije". Prev. Ranka Kuić. *Poezija.* Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika, 1964, 66-104.

Tomić, Zorica. *New$ Age*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.

Veyne, Paul. *Writing History: Essay on Epistemology.* Trans. Mina Moore-Rinvolucri. Middletown: Wesleyan University Press, 1984.

Virilio, Paul, *The Information Bomb.* 1998. Translated by Chris Turner, London/New York: Verso, 2005.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.* London and New York: Routledge, 1984.

White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism.* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.

---. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation.* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987.

Windelband, Wilhelm, *Povijest filozofije*, knjiga I, prev. Nada Šašel, Danko Grlić, Danilo Pejović. Zagreb: Naprijed. 1978.

Wolterstorff, Nicholas. *Works and Worlds of Art.* Oxford: Clarendon Press, 1980.

Ostalo

Battleship Potemkin. Dir. Eisenstein, Sergei. Goskino. 1925. (DVD).

Cocksucker Blues. Dir. Robert Frank. 1972. (DVD).

DeLillo, Don. Pozdravni govor na otvaranju konferencije *Don DeLillo: 'Fiction Rescues History'*. Paris: University Paris Diderot, February 18, 2016.

Don DeLillo: The Word, the Image and the Gun. Directed by Kim Evans. BBC. Broadcast Sept. 27, 1991. https://www.youtube.com/watch?v=0DTePKA1wgc (01.02.2016).

Drew, Richard. The Falling Man, *Associated Press,* 2001. (Photograph). http://classic.esquire.com/the-falling-man (01.03.2016).

Fitzpatrick, Colleen. "Juxtaposition." *Ancestry Magazine*, July/August 2008, 21.

Godard, Jean Luc. *Godard on Godard.* Ed. Jean Narboni, Tom Milne. Translated by Tom Milne. New York/ London: Da Capo Press Inc, 1972.

Kohlke, Marie-Luise. "Into History through the Back Door: The 'Past Historic' in *Nights at the Circus* and *Affinity*," *Women: A Cultural Review* 15:2, Special Issue: *Hystorical Fictions*, 2004, 153-166.

Life Magazine, February 21, 1964. (Cover). http://www.oldlifemagazines.com/february-21-1964-life-magazine.html (01.02.2016).

Lindop, Jason. "Eisenstein: 'Intellectual Montage', Poststructuralism and Ideology." *Offscreen Journal*, Vol. 11, Issue 2. February 2007. Available at: http://offscreen.com/view/eisenstein_intellectual_montage_poststructuralism_and_ideology (20.11.2015).

Mailer, Norman. *Oswald's Tale: An American Mystery*. New York: Random, 1995.

Naas, Michael. "DeLillo's Contraband." Plenary lecture at the conference *Don DeLillo: 'Fiction Rescues History'*. Paris, University Paris Diderot, February 19, 2016.

Psycho. Dir. Alfred Hitchcock. Paramount Pictures. 1960. (DVD).

Russian Ark. Dir. Alexandr Sokurov. Wellspring Media. 2002. (DVD).

The New York Times, October 4, 1951. https://www.nytimes.com/books/97/10/05/home/ frontpage.html (27.01.2016).

Wag the Dog. Dir. Barry Levinson. New Line Cinema. 1997. (DVD).

Zapruder Film of Kennedy Assassination. Abraham Zapruder, 1963. https://www.youtube.com/watch?v=iU83R7rpXQY (01.03.2016).

BELEŠKA O AUTORKI

Aleksandra Vukotić rođena je 1984. godine u Beogradu. Diplomirala je i doktorirala na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, odbranivši tezu „Istorija i fikcija u romanima Dona DeLila". Radi kao docent na Katedri za anglistiku Filološkog fakulteta u Beogradu, gde je dosad držala asistentske vežbe iz engleske i američke književnosti, od Šekspirovih velikih tragedija do engleskog i američkog modernizma, kao i predavanja iz savremene američke proze. Od naučnih skupova na kojima je učestvovala izdvaja konferenciju „Don DeLillo: Fiction Rescues History" na Univerzitetu Sorbona u Parizu (2016), gde je počasni gost bio Don DeLilo. Oblasti njenog interesovanja obuhvataju savremenu anglofonu književnost, književnu teoriju, studije književnosti, filma i novih tehnologija.

Aleksandra Vukotić
DON DELILO I POETIKA ISTORIJE

AKADEMSKA KNJIGA
Novi Sad, Pašićeva 6
telefon: 021/4724-924
e-mail: akademskaknjiga@neobee.net
www.akademskaknjiga.com

Lektura i korektura
Gradimir Aničić

Kompjuterski slog
Quadrum, Novi Sad

ISBN 978-86-6263-225-8

2018

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821.111(73)-31.09 DeLillo D.

ВУКОТИЋ, Александра
Don DeLilo i poetika istorije / Aleksandra Vukotić. - Novi Sad : Akademska knjiga, 2018 - 280 str. ; 23 cm

Bibliografija.

ISBN 978-86-6263-225-8

a) Делило, Дон (1936-)
COBISS.SR-ID 325067783